MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

DOCUMENTS DE FOUILLES PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE DU CAIRE. — TOME II

J. VANDIER D'ABBADIE

CATALOGUE DES OSTRACA FIGURÉS DE DEIR EL-MEDINEH

TROISIÈME FASCICULE





LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1946

Le volume contient les planches XCIII à XCV et les pages 157 à 160 qui sont à insérer dans le 2e fascicule de cet ouvrage.



DOCUMENTS DE FOUILLES

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

DU CAIRE

TOME DEUXIÈME

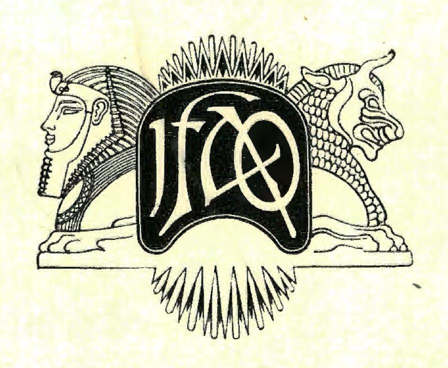
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

DOCUMENTS DE FOUILLES PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE DU CAIRE. — TOME II

J. VANDIER D'ABBADIE

CATALOGUE DES OSTRACA FIGURÉS DE DEIR EL-MEDINEH

TROISIÈME FASCICULE





LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1946



PRÉFACE.

Les planches du *Catalogue des Ostraca figurés de Deir el-Medineh* parurent en deux fascicules, le premier en 1936 et le second en 1937.

On annonçait avec ce second fascicule la prochaine publication du commentaire de ces ostraca. Les tragiques événements mondiaux ont arrêté la rédaction définitive de ce travail et retardé sa publication.

Les relations avec le Caire étant devenues impossibles, ce n'est qu'en avril 1945, après la Libération, que le manuscrit a pu être porté au Caire, grâce à M. C. Robichon, que je tiens à remercier pour son extrême complaisance.

Qu'il me soit permis d'exprimer toute ma gratitude à M. Kuentz, directeur de l'Institut français, pour la bienveillance qu'il n'a cessé de me montrer dans l'élaboration de ce travail.

Je tiens aussi à remercier M. Bruyère qui s'est chargé de relire entièrement le manuscrit et qui m'a donné maints renseignements précieux sur tout ce qui concerne ce site de Deir el-Medineh que personne ne connaît mieux que lui.

Enfin mes remercîments vont également à M. Mettler, directeur de l'Imprimerie de l'Institut français pour le soin et la complaisance que son personnel et lui-même ont déployés pour mener à bonne fin l'impression de ce volume.

Paris, février 1946.

PRINCIPALES ABRÉVIATIONS.

Ä. Z. = *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde.* Leipzig.

B. I. F. A. O. = *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale.* Le Caire.

Cat. gén. Mus. du Caire = *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire.* Le Caire.

Deir el-Medineh = B. Bruyère, *Rapport sur les fouilles de Deir el-Medineh.* Le Caire.

J. E. A. = *The Journal of Egyptian archaeology.* Londres.

M. I. F. A. O. = *Mémoires publiés par les Membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire.* Le Caire.

Mitt. Kairo = *Mitteilungen des deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo.* Berlin.

P. S. B. A. = *Proceeding of the Society of Biblical archaeology.* Londres.

Rec. Trav. = *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes.* Paris.

Urk. IV = Sethe, *Urkunden der 18. Dynastie.*

W. B. = Erman-Grapow, *Wörterbuch der ägyptischen Sprache.* Leipzig.

Wreszinski, *Atlas.* = Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte.*

LES OSTRACA FIGURÉS DE DEIR EL-MEDINEH.

ÉTUDE GÉNÉRALE.

INTRODUCTION.

Tous les ostraca publiés dans ce catalogue proviennent d'un village datant de la XIXe et de la XXe dynasties, qui était construit sur le site actuel de Deir el-Medineh. Ils ont été trouvés, sauf quelques exceptions, au cours des fouilles effectuées, depuis 1922, par l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire. Les uns étaient enfouis et dispersés dans les décombres des maisons; les autres furent découverts, soit dans un monceau de déblais accumulés en dehors du village, au pied du mur d'enceinte du Sud, soit parmi des débris dans les ruines des chapelles votives [1].

Ces dessins exécutés sur des morceaux de calcaire ou sur des fragments de vaisselle, étaient, qu'ils fussent réussis ou non, négligemment jetés sur le sol lorsque leur auteur les avait terminés, ou lorsqu'il n'en avait plus l'utilisation. Il est probable qu'ils n'avaient aux yeux des artistes qu'une faible importance; c'est pourquoi ces ostraca, pour la plupart, ont été retrouvés cassés, maculés ou effacés. Quelques fragments ont pu être rassemblés et recollés, mais il en reste malheureusement une grande quantité qu'il est, pour le moment, impossible de compléter. Cependant la publication des ostraca provenant des collections étrangères permettrait de reconstituer des sujets aujourd'hui fragmentaires. En effet, le site de Deir el-Medineh, qui a été exploité depuis fort longtemps [2] a fourni à différents musées d'Europe, entre autres à Berlin [3], à Turin [4], à Bruxelles [5], à Londres et au Louvre [6], pour ne citer

[1] B. Bruyère, *Deir el-Medineh,* 1930, p. 6.

[2] Une grande partie des collections réunies par Drovetti et par Salt provient de Deir el-Medineh. Depuis lors, des missions italiennes et allemandes, respectivement dirigées par Schiaparelli et par Möller, ont entrepris une fouille exhaustive qui vient d'être menée à bien par M. B. Bruyère pour le compte de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire.

[3] Les ostraca figurés du Musée de Berlin ont été publiés par Schäfer, *Ägyptische Zeichnungen auf Scherben,* dans *Jahrbuch d. k. Preusz. Kunstsammlungen* (1916), Heft I et II. Une nouvelle publication détaillée a été entreprise récemment par Mme Brunner-Traut.

[4] Un petit nombre provient des fouilles de Schiaparelli dans la Vallée des Reines et est publié dans son ouvrage : *Relazioni sui lavori della Missione archeologica in Egitto* (1903-20), vol. I, p. 167, fig. 120 à 124.

[5] Quelques-uns sont publiés par M. Werbrouck, *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire,* Bruxelles, septembre 1932, p. 106-109; nov.-déc. 1934, p. 138.

[6] Dont une partie provenant des fouilles de l'I. F. A. O. est publiée dans ce catalogue.

que les plus importantes collections, un grand nombre d'ostraca. On en trouve également dans les musées d'Amérique, ainsi que dans plusieurs collections particulières. Enfin, on doit faire une place à part à l'ensemble qui est actuellement conservé au Musée du Caire [1]. Il est probable qu'on trouvera dans ces différentes collections plusieurs fragments qui permettront, comme nous l'avons déjà remarqué, de reconstituer des ensembles.

Si Deir el-Medineh a été pendant plusieurs années une mine inépuisable d'ostraca hiératiques et d'ostraca figurés, ce n'est cependant pas le seul site qui ait livré aux recherches des fouilleurs des objets de ce genre. Parmi de très intéressants objets trouvés il y a peu de temps à Saqqarah, dans la tombe d'Hémaka [2], et datant de la Ire dynastie, on doit citer un dessin sur calcaire figurant un taureau à longues cornes s'avançant vers la droite; au-dessous de lui, à un registre inférieur, marche un petit singe (fig. 1) [3]. Cet ostracon figuré est le plus ancien qu'on ait retrouvé jusqu'à maintenant et il est curieux de constater que malgré son ancienneté il offre beaucoup d'analogies, aussi bien dans le sujet que dans le style, avec certains ostraca figurés de Deir el-Medineh. A peine peut-on trouver un peu moins de souplesse et de liberté dans le dessin.

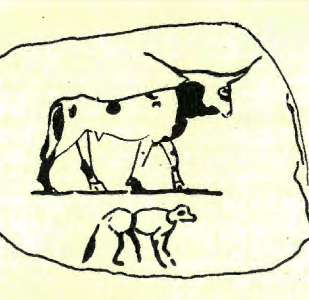


Fig. 1.

D'autres spécimens, datant, comme ceux de Deir el-Medineh, du Nouvel Empire, ont été trouvés dans la région thébaine. C'est, en effet, de certaines tombes royales fouillées par Davis que proviennent de nombreux ostraca figurés, conservés au Musée du Caire [4]. Ils représentent, presque tous, des rois ou des scènes religieuses, qui, vraisemblablement, étaient des exercices pour les grandes scènes décoratives qui ornaient les parois des tombes royales. Tous ces dessins sont empreints de cet esprit officiel et traditionnel qui caractérise les décorations des tombes de la Vallée des Rois et dont sont dépourvus, précisément, la plupart des ostraca de Deir el-Medineh. Cependant, quoique de genre et de sujets un peu différents, ils étaient dus, les uns et les autres, aux pinceaux des mêmes artistes, puisque les habitants de ce village étaient des ouvriers de la nécropole royale. On reconnaît d'ailleurs sur des esquisses provenant de Deir el-Medineh, certaines têtes de rois par exemple, la même «facture», le même trait que l'on remarque dans l'exécution de certains dessins du Musée du Caire [5].

[1] Daressy, *Ostraca* (*Catalogue général du Musée du Caire*). Une autre partie de la collection est constituée par plusieurs pièces qui proviennent des fouilles de Deir el-Medineh et qui sont publiées dans notre catalogue.
[2] Fouilles du Service des Antiquités d'Égypte.
[3] W. B. Emery, *The tomb of Hemaka*, pl. 19, n° 431.
[4] Daressy, *op. cit.*
[5] On peut comparer, par exemple, le dessin 2573 de notre catalogue avec l'ostracon n° 25157, pl. XXX, du catalogue de Daressy, on y trouvera des analogies frappantes dans le style et la facture, qui font penser que le même artiste est l'auteur de ces deux dessins.

A Deir el-Bahari, non loin de Deir el-Medineh, au cours des fouilles du «Metropolitan Museum» [1], quelques ostraca ont également été mis au jour. Les uns, bien qu'ils proviennent d'une tombe de la XXVIe dynastie, se rapprochent plutôt, par leurs sujets comme par leur style, des dessins de la XIXe ou de la XXe dynastie; les autres, qui proviennent du temple de Deir el-Bahari, sont attribués par les fouilleurs à la XVIIIe dynastie. Quelques dessins sur poterie ont également été trouvés au cours des fouilles du temple d'Amenhotep, fils d'Hapou, près de Medinet-Habou, et au cours de celles qui ont été faites récemment au col de la Vallée des Rois [2], mais aucun des lots trouvés dans ces différents sites ne saurait être comparé, aussi bien par le nombre des ostraca que par la diversité des sujets représentés, au lot important qui provient de Deir el-Medineh.

Comme l'a fait remarquer Davies [3] après Schäfer [4], le grand nombre de ces fragments de calcaire décorés trouvés dans le village de Deir el-Medineh s'explique par la facilité qu'avaient les artistes à se procurer la matière première sur laquelle ils exerçaient leurs pinceaux et leur fantaisie. C'étaient des éclats de calcaire tombés de la falaise rocheuse du désert et que l'on trouve à profusion dans toute cette partie de la région thébaine. Les peintres se servaient aussi, mais en moins grand nombre, de débris de poteries. Ils utilisaient ces fragments comme les dessinateurs modernes emploient les feuillets de leur album de croquis. Ils pouvaient, sans précaution et sans contrainte, esquisser leurs projets, se divertir en composant des scènes amusantes ou satiriques ou faire exécuter par de jeunes élèves des exercices et des croquis de mémoire [5]. Cette liberté leur était permise sur ces morceaux de pierres sans valeur, qu'ils pouvaient jeter, et facilement remplacer, à mesure qu'ils étaient décorés; au contraire, elle leur était interdite sur les rares et coûteux papyrus, dont ils ne devaient se servir que pour un usage bien déterminé. Aussi est-on tenté de conclure que cette verve, cette fantaisie et ce laisser-aller, si rares dans l'art égyptien, et qui sont les traits dominants des dessins et peintures sur ostraca, sont dus au peu de valeur des matériaux utilisés.

Le procédé de travail sur ces fragments de pierres était très simple. L'artiste, bien qu'il ne fût pas gêné, à l'occasion, par les irrégularités de la pierre, choisissait,

[1] *Bulletin of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1922-1923, p. 23, fig. 16, p. 35, fig. 29. Cf. aussi quelques ostraca trouvés par Naville dans ses fouilles au temple de Mentouhotep III, *The XIth dynasty temple at Deir el Bahari*, III, pl. XXII.
[2] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1934-1935, p. 345 à 364.
[3] *J. E. A.* (1917), p. 234.
[4] *Ägyptische Zeichnungen auf Scherben*, p. 24.
[5] Certains ostraca servaient d'ex-voto, comme on le verra plus loin. Ils remplaçaient ainsi les stèles quand le dédicant n'avait pas la fortune ou le temps d'offrir au dieu une pierre sculptée. Il faut signaler également quelques ostraca figurés trouvés dans les maisons du village de la XVIIIe dynastie à Tell el-Amarna. Cf. Frankfort and Pendlebury, *The city of Akhenaten*, II, pl. XXXV, et d'autres qui proviennent du Ramesseum et qui font partie maintenant des collections de l'University College de Londres. Petrie, *Six temples at Thebes*, pl. VI.

lorsqu'il le pouvait, un morceau de calcaire présentant une surface lisse. Il lui arrivait même d'égaliser et de polir la surface sur laquelle il se proposait de tracer son dessin; ce n'est d'ailleurs qu'exceptionnellement que les ostraca ont subi une préparation aussi soignée. Le morceau étant choisi, l'artiste esquissait généralement son sujet avec de légers traits à l'ocre-rouge, puis il reprenait son dessin d'un trait ferme à l'encre noire (cf. 2336-2568-2570-2620, etc.). Lorsque l'esquisse était colorée au lieu d'être simplement dessinée, le peintre se servait de couleurs délayées à l'eau. Il est possible qu'il y ait ajouté une espèce de gomme permettant l'adhésion plus complète de la couleur; sur les murs préparés des tombes, les artistes mêlaient certainement à leur peinture une résine ou une cire, généralement de la cire d'abeilles, qui était fondue et mélangée aux couleurs, ou passée sur certains tons à la manière d'un vernis [1]. Cependant le calcaire étant une pierre très absorbante, il est probable que la couleur était posée et tenait sans le secours d'aucun *medium*. Lorsque l'artiste avait mis la couleur, il affirmait les contours de son sujet en les reprenant avec un trait noir qui leur donnait l'accent et la vigueur nécessaires. Les dessins étaient rarement repris ou corrigés, les maladroits jetaient l'esquisse manquée pour s'exercer sur une autre pierre. Les quelques corrections qu'on peut relever sur certains ostraca sont probablement faites par un maître sur l'essai malheureux ou hésitant d'un débutant. Quant aux bons dessinateurs, ils avaient une telle habileté, une telle sûreté de main, qu'on a l'impression en regardant ces ostraca qu'ils sont à la fois le produit d'une spontanéité jaillissante et d'une remarquable virtuosité. Ces dessins ne sont cependant que des manifestations d'un art provincial, œuvres, non pas de véritables artistes peut-être, mais d'artisans remarquablement doués qui surent par leur verve et par leur adresse créer parfois de véritables petits chefs-d'œuvre.

Les couleurs étaient naturellement les mêmes que celles utilisées dans les tombeaux, mais le noir et l'ocre-rouge dominent le plus souvent. Ce sont, en tous cas, les deux tons les mieux conservés. Cependant on retrouve quelquefois des jaunes et certains bleus, qui bien que très fragiles se sont maintenus assez frais. Le vert qui était un peu plus solide s'est, dans beaucoup de cas, très bien conservé.

Toutes ces couleurs étaient des couleurs naturelles; certaines d'entre elles se trouvaient, et se trouvent encore, dans la montagne thébaine. C'est ainsi que l'ocre-rouge, qui est un oxyde naturel de fer, et l'ocre-jaune (oxyde de fer hydraté) se trouvent sous forme de pierres dans le *Gebel*. Le blanc était un carbonate ou un sulfate de calcium et le noir provenait d'un charbon de bois. Le bleu était probablement un silicate de cuivre calcique et formait, mélangé à l'ocre-jaune, le vert. Cependant on obtenait aussi un autre vert avec de la malachite broyée. Il y avait également un jaune d'une autre qualité que l'ocre; il était probablement le produit de l'orpiment ou sulfure naturel d'arsenic [2].

[1] E. Mackay, *Ancient Egypt*, part II, 1920, p. 35.

[2] Tous ces renseignements sont tirés de la remarquable étude de M. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (2e éd. 1934), p. 282, seq.

Lorsque la poudre colorée était préparée et broyée, elle était agglomérée en forme de grands pains discoïdes assez épais, dont il suffisait de délayer quelques parcelles au fur et à mesure des besoins. De semblables pains de bleu et de vert ont été retrouvés au cours des fouilles de Deir el-Medineh [1].

Il n'y avait, en somme, dans la technique de cette peinture, rien qui différât réellement de celle qui présidait à la décoration murale. Les couleurs comme les instruments étaient les mêmes. Lorsque l'artiste rentrait chez lui après de longues journées passées au fond d'une tombe royale, il s'amusait, probablement par délassement, à tracer quelques esquisses libres sur ces pierres, et pour cela il reprenait le calame et la palette encore chargée de couleurs. Les palettes de scribes en bois et de forme allongée comportaient plusieurs godets pour les couleurs différentes. Mais il est vraisemblable que ces sortes de palettes, dont un grand nombre a été retrouvé dans des mobiliers funéraires, ne servaient qu'aux scribes écrivains, à ceux qui traçaient les hiéroglyphes; les peintres, eux, ayant de grandes surfaces à colorer devaient se servir de plus grandes palettes. On a retrouvé, dans les fouilles de Deir el-Medineh, de simples assiettes ou des fragments d'assiettes en terre cuite, ainsi que des coquilles de cyprins de la mer Rouge, remplis encore de couleurs [2] et dans lesquels les artistes pouvaient délayer une assez grande quantité de couleur; c'est vraisemblablement cet humble matériel qui constituait les véritables palettes des peintres décorateurs de monuments.

Lorsqu'on se représente l'activité qui devait régner dans toute cette partie de la région thébaine à l'époque où les grands pharaons faisaient préparer leurs tombes, on s'explique le nombre de scribes, peintres et dessinateurs qui vécurent dans ce village et, par cela même, l'énorme quantité d'ostraca figurés qui fut retrouvée dans les maisons de ces ouvriers de la nécropole royale.

La date de ces petites peintures est assez bien indiquée par celle du village dans lequel elles ont été retrouvées et qu'il faut situer entre la XIXe et la XXIe dynastie. La fondation même de ce village date, en réalité, de la XVIIIe dynastie, mais il ne semble pas qu'il y ait eu à ce moment une activité comparable à celle qu'il y eut plus tard à l'époque ramesside. Si certains sujets peints sur les ostraca paraissent appartenir plutôt à la XVIIIe dynastie, c'est qu'ils ont été transmis par la tradition ou que les artistes se sont inspirés, pour les composer, de peintures vues dans les tombes de cette époque. Nous pouvons nous appuyer avec certitude pour cette datation sur les ostraca littéraires et non littéraires [3] de Deir el-Medineh. Ces derniers ont pu être datés de façon précise par Černý qui s'est fondé sur l'épigraphie et sur les

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1934-1935, p. 270, fig. 141.

[2] Une statue d'Amenhotep, fils d'Hapou, au Musée du Caire porte dans ses accessoires de scribe, une valve de cyprin.

[3] Černý, *Les ostraca non littéraires de Deir el-Medineh*, et Posener, *Les ostraca littéraires de Deir el-Medineh*, dans *Documents de l'I. F. A. O.*, t. I et III.

cartouches royaux relevés sur plusieurs pièces. C'est ainsi que les monuments trouvés dans un *kôm* fouillé en 1929 (K 2) peuvent être datés de la XIX[e] dynastie et, plus précisément, d'après les ostraca étudiés par Černý, des règnes de Séti I[er] et de Ramsès II, tandis que le *Kôm* du Sud fouillé en 1930 a donné des objets datant de Ramsès III et Ramsès IV. Or les ostraca figurés ont été précisément retrouvés aux mêmes endroits que les ostraca inscrits, dans les maisons détruites du village et dans les kôms de déblais; d'autre part, la partie du village construite à la XVIII[e] dynastie ne nous a livré aucun ostracon figuré; le rapprochement de ces deux circonstances ne peut donc nous laisser aucun doute sur la date de nos dessins.

Les sujets représentés sur les ostraca peuvent se classer en séries. C'est pourquoi ils ont été réunis en groupe dans le catalogue. Cependant, il est arrivé, dans beaucoup de cas, qu'un sujet ne nous soit connu que par un seul exemplaire. Cela ne signifie évidemment pas que ce sujet soit unique : des variantes d'une même scène ont pu être détruites, perdues ou volées et échapper ainsi à notre connaissance. Il n'en reste pas moins vraisemblable que les thèmes dont nous possédons actuellement le plus grand nombre de répliques, ont joui, sans doute, d'une plus grande faveur auprès des peintres de cette époque.

Pour l'examen de chacun de ces sujets on suivra, dans cette étude, l'ordre qui a été observé dans le catalogue.

A. — Des singes, des palmiers, voilà deux éléments typiquement représentatifs de tout paysage africain, qu'on ne s'étonne pas de trouver en très grand nombre dans les scènes figurées sur les ostraca. Celles qui représentent des singes grimpant au tronc d'un palmier-doum, montrent généralement deux singes placés de chaque côté d'un tronc et tournant la tête d'un geste vif comme pour regarder derrière eux; souvent un homme attend au pied de l'arbre tenant dans sa main l'extrémité d'un lien qui entoure la taille des animaux (2003, 2004). Les couleurs de ces compositions sont toujours à peu près semblables : le pelage des singes est d'un ton verdâtre assez foncé; le visage, les mains et les pieds sont ocre-rouge, de cette couleur habituellement employée pour peindre l'épiderme et ils ont sur les oreilles des touffes de poils blanc-jaunâtre. Le tronc de l'arbre est d'un ton brun-rouge, rayé de zones noires indiquant les traces des anciennes branches tombées au fur et à mesure de la croissance de l'arbre. Les fruits disposés en grappes volumineuses sont ocre-rouge et les feuilles vertes. Ces couleurs, habituelles à ces scènes, sont les couleurs de base qu'on retrouvera dans tous les ostraca peints, mêlées parfois à quelques tons plus fragiles et plus rares.

On a vu que l'arbre représenté dans ces scènes appartenait à cette espèce de palmier qu'on appelle en Égypte *dôm* (*Hyphaene Thebaica*) [1]. On le rencontre fréquemment

[1] V. Loret, *Rec de Trav.*, II, p. 21; Delille, *La flore égyptienne*, pl. I et II (*Description de l'Égypte*, H[re] N[lle] Botanique, t. II).

en Égypte, spécialement dans la région thébaine. Il présente un tronc droit qui, à une certaine hauteur, se divise en deux branches, et de larges feuilles en forme d'éventail. Ses fruits ont l'aspect de grosses noix à écorce brune et lisse.

Le nom égyptien du palmier-dôm est : ou et se rencontre dans les textes à partir du Nouvel Empire [1]. Le fruit, qui était une offrande funéraire qu'on retrouve souvent dans les tombes, était désigné sous le nom de : [2].

Cet arbre a été particulièrement bien observé et dessiné sur les ostraca avec sa silhouette caractéristique, ses larges feuilles et ses grosses et lourdes grappes de noix. Il arrive même que des détails soient minutieusement indiqués : ici (2001, 2004), les spathes peintes en jaune clair sont dessinées avec une extrême précision; ailleurs (2009), les zones piquantes qui entourent l'arbre sont détaillées par l'artiste au lieu d'être simplement interprétées, selon l'habitude, comme de larges bandes parallèles. De toutes façons, dans la plupart de ces compositions, l'arbre, qui est le sujet central, est dessiné avec un sens décoratif et un sentiment de l'équilibre des masses tout à fait heureux.

Nous avons vu que les singes [3] étaient tous colorés d'un ton gris-vert qui devenait blanc-jaunâtre sur les oreilles et que leur visage, leurs mains et leur postérieur, dégarnis de poils, étaient colorés d'un ton rose, couleur chair. Ce sont là les caractéristiques du babouin (*Papio Hamadrias*) [4], qui est un singe de la famille des cynocéphales. Les mâles de cette espèce ont les épaules et la partie antérieure du corps recouvertes d'un camail, épais manteau de longs poils. Les singes, figurés sur nos documents, ne portent pas ce camail; ce sont des femelles dont le poil est beaucoup plus court [5]. Le caractère indomptable des mâles les rendait impropres à l'utilisation domestique. Les femelles, au contraire, plus douces et plus faciles, s'apprivoisaient aisément.

Les singes étaient importés de Nubie; les représentations des temples et des tombeaux en font foi : de nombreuses scènes figurent les tributs livrés par les pays du Sud au Pharaon. Ce sont tantôt des Nubiens qui apportent, au milieu des produits de leur pays, de petits singes juchés sur leurs épaules [6], tantôt des esclaves du Pount qui conduisent des animaux de toutes sortes et entre autres des singes hamadryas et des singes de plus petite taille [7]. On sait que sur les murs du temple de Deir el-Bahari, un paysage du pays de Pount montre des singes qui grimpent aux troncs des palmiers comme sur les ostraca. Sur un autre registre, ces agiles petits animaux courent dans les cordages des navires égyptiens qui appareillent pour regagner leur pays.

[1] *W. B.*, II, p. 29. Cependant on a récemment relevé dans une tombe inédite (à paraître prochainement) de la I[re] période intermédiaire le mot désignant sans doute le palmier (J. Vandier, *Mo'alla*, pilier V, pan I, l. 5).
[2] *W. B.*, V, p. 21.
[3] Hartmann, *L'agriculture dans l'Anc. Ég.*, p. 216.
[4] Anderson, *Zoology of Egypt* (Mammalia), p. 208, pl. I.
[5] Lortet et Gaillard, *La faune momifiée de l'ancienne Égypte*, 2[e] série, 1905, p. 208.
[6] Virey, *M. M. F. C.*, V, p. 337 (Tombe d'Amunzeh), pl. VI.
[7] *Ibid.*, pl. IV et VI (Tombe de Rekhmirē').

Un texte bien connu semble confirmer l'exotisme du singe. C'est le récit du marin naufragé à qui le serpent, maître de l'île merveilleuse, fait des présents remarquables parmi lesquels figurent des singes de deux espèces différentes [1].

Les singes devaient donc être considérés, en Égypte, comme des animaux rares, et, pour cela même, être d'autant plus précieux. Il est probable qu'ils devaient être recherchés comme curiosité et comme distraction et qu'ils jouaient dans la demeure des riches Égyptiens le rôle de bouffons ou d'animaux familiers, comme les chiens ou les chats, puisqu'on les trouve quelquefois installés, comme les animaux domestiques, sous le siège du mort dans les scènes funéraires [2].

Les esclaves qui prenaient soin des singes sont plusieurs fois représentés sur les ostraca figurés sous les traits de nègres. C'étaient sans doute des Nubiens qu'on affectait de préférence à la garde de ces animaux qui, venant du même pays qu'eux, leur étaient plus familiers qu'aux Égyptiens.

Nous avons dit que dans le récit du *Naufragé*, il était question de deux espèces différentes de singes. Les uns sont appelés : et les autres : [3]. M. Golénischeff fait remarquer que ce dernier nom est très rare dans les textes égyptiens et ne devait pas être connu sous l'Ancien Empire; il signale qu'Erman en donne un autre exemple tiré du *Livre des Morts* [4]. On trouve ce mot deux fois sur les ostraca figurés reproduit avec deux orthographes différentes. La première fois il est écrit : (2035), et la seconde fois : (2042). Dans ce dernier exemple, il est précédé de l'article féminin , il désigne par conséquent une guenon. Dans les deux dessins l'animal représenté est manifestement un cynocéphale, semblable à ceux qu'on voit sur les autres ostraca.

Ces deux dessins apportent deux certitudes quant au mot *kjkj* ou *k:k*; la première, c'est qu'il désigne bien le babouin, la seconde que le redoublement indiqué par dans différentes orthographes du mot, dont la plus courante est : (*W. B.*, 11 *b*, 12) s'applique non pas à la dernière lettre mais au mot tout entier (2035) et qu'il faut lire non pas *kjj*, mais *kjkj*.

Pour le mot *gf*, qui est beaucoup plus répandu à toutes les époques, il désigne, principalement dans certaines tombes du Moyen-Empire [5], un singe de plus petite taille que le babouin, ayant une longue queue traînante et l'arrière-train moins fuyant [6].

[1] Golénischeff, *Rec. Trav.*, 28 (1906), p. 83. *Naufragé*, l. 165.
[2] Davies, *The tomb of Puyemrê*, pl. IX; Wreszinski, *Atlas*, I, 84 *a* (= Bissing, *Kultur*, abb. 7), Lacau, *Stèles du Nouvel Empire* (*Cat. Gén. du Mus. du Caire*, n° 34054 et 34118); A. Hermann, *Die stelen der thebanische Felsgräber der 18. dyn.*, p. 88, fig. 12. Citons également la tombe n° 2 (Khabekhnet) à Deir el-Medineh, dans laquelle on peut voir un petit singe sous le siège de la défunte; il est occupé à manger un oignon.
[3] *Bibliothèque d'Études*, t. II, p. 214 et 216.
[4] *Ä.Z.*, 43 (1906), p. 21. Le mot *W.B.*, 5, p. 116 semble être synonyme de *kjkj*.
[5] Griffith, *El Bersheh*, II, pl. XI, 5; Newberry, *Beni Hassan*, II, pl. VI.
[6] D. R. Hartmann, *Ä. Z.*, 2 (1864), p. 9.

Dans ces mêmes tombes, des représentations de babouins sont accompagnées du mot : ou [1], qui, par conséquent, est un synonyme plus fréquemment employé du mot *kjkj*. Au temple de Deir el-Bahari, dans les scènes représentant le pays de Pount et l'embarquement des présents que l'expédition va rapporter à la reine Hatchepsout, on remarque dans la liste de ces présents des singes nommés : et d'autres appelés : . Le déterminatif très précis permet d'identifier le signe *ʿnʿw* au cynocéphale et le singe *gf* au cercopithèque, dont le corps et la tête offrent une silhouette tout à fait différente de celle du cynocéphale et dont les pieds, les mains et le visage sont noirs [2]. Ce sont ces deux noms que nous rencontrons quelquefois sur ces ostraca pour désigner les singes (2035, 2042 et 2276).

Sur ces esquisses, les singes ne sont pas toujours accompagnés par des esclaves; il y a cependant deux ou trois cas où un homme attend au pied de l'arbre et surveille les animaux. Sur deux de ces dessins (2004-2010), ce personnage a une coiffure assez particulière : son crâne est complètement rasé à l'exception de trois touffes de cheveux frisés qui se dressent sur le devant, à l'arrière et au milieu de son crâne. Cette coiffure, qu'on retrouvera chez quelques personnages des séries B et C, semble être particulière aux jeunes garçons; Davies la rapproche [3] de celle que portent les enfants qu'il appelle les « boys street », gravés sur les parois des tombes de Tell el-Amarna, bien qu'elle y soit différemment traitée [4]. Mais ce sont plus particulièrement les jeunes Nubiens que les Égyptiens représentaient avec ces trois mèches sur le crâne (fig. 2) [5]. Les enfants des Nubiens dans la tombe de Rekhmirēʿ [6] et les danseurs de couleur de la tombe

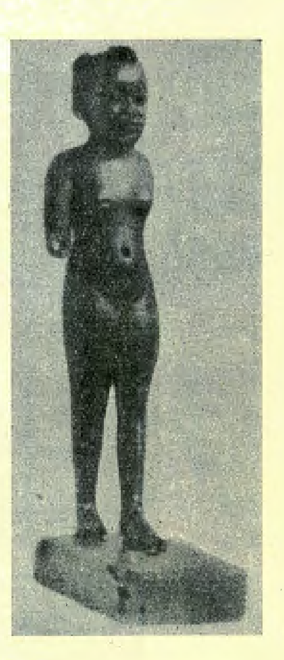



Fig. 2.

[1] *Urk.*, IV, 329, l. 8-9.
[2] Anderson, *Zoology of Egypt (Mammalia)*, p. 13.
[3] *J. E. A.*, IV (1917), p. 234.
[4] Davies, *The rocks tombs of Tell el Amarna*, VI, pl. XXX.
[5] C'est la conclusion à laquelle arrive Borchardt dans son article sur une boîte de toilette du Musée du Caire : *Studies*, presented to F. Ll. Griffith, p. 257.
[6] *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1927-1928, p. 39, fig. 1.

d'Horemheb (fig. 3) [1], entre autres exemples, portent cette coiffure. Aussi pouvons-nous reconnaître également des Nubiens dans ces jeunes garçons qui, sur les ostraca, conduisent des singes, bien que les artistes, se contentant du détail caractéristique de la coiffure, aient omis de préciser leur type racial et la couleur de leur peau.

L'ostracon 2001 est sans doute un des plus beaux spécimens de cette série par la belle franchise de son dessin sans mièvrerie, et par le grand charme que dégagent ses couleurs; il est malheureusement incomplet à sa partie supérieure. Entre les branches, on aperçoit un troisième petit singe, qui n'existe généralement pas dans la composition



Fig. 3.

des autres scènes analogues; il tourne la tête pour regarder derrière lui comme le singe qui grimpe à droite de l'arbre, et ce geste si bien observé donne aux mouvements de ces animaux une vivacité et une vie très grandes. Le soin avec lequel les spathes ont été dessinées a déjà été signalé. Tous ces détails prouvent que ce dessin franc, nerveux et décoratif est l'œuvre d'un artiste expérimenté et connaissant bien son métier.

C'est le sentiment qu'on éprouve d'ailleurs devant plusieurs autres de ces compositions. On constatera souvent, par exemple, combien l'artiste égyptien dans son habileté consommée, s'embarrassait peu des irrégularités de la pierre; la plupart du temps il ne prenait même pas la peine d'égaliser le morceau de calcaire sur lequel il commençait son dessin et il s'en accommodait tel qu'il était, sans en paraître gêné; au contraire, il savait même habilement en tirer parti.

[1] *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1922-1923, p. 44, fig. 8; Capart, *Recueil de Monuments égyptiens*, 2e série (1905), pl. LXVIII et XCI.

C'est le cas pour une scène dont la couleur, restée très claire et très vive, est d'une fraîcheur ravissante (2003). On y voit apparaître le gardien des singes surveillant les deux animaux et attendant que la récolte des fruits soit terminée. Un bassin, au pied de l'arbre, indique que la scène se passe au bord d'un canal. Le palmier est incliné vers la droite au lieu de s'élever verticalement comme sur les autres dessins du même type. Cette dissymétrie dans la composition est précisément due à une irrégularité du calcaire, à une arête dont le dessin, à cet endroit, épouse la courbe. On voit que, loin de se troubler, le peintre a su adroitement se servir de cette courbe naturelle.

Sur un autre ostracon, un seul singe grimpe au tronc de l'arbre (2004). Il est tenu en laisse par son gardien qui est justement coiffé des trois mèches frisées dont nous avons déjà parlé. On remarque un détail nouveau dans cette composition : trois gros oiseaux noirs qui sont probablement des corbeaux; ils sont perchés dans les branches de l'arbre et picorent les fruits [1]. On voit que dans ces petits tableaux d'un même sujet, interviennent des détails ou des variantes de composition qui les différencient les uns des autres, et qui montrent que les auteurs, s'ils s'inspiraient peut-être d'un modèle-type, ne craignaient pas de s'en écarter souvent et de se laisser aller à leur propre fantaisie. C'est ainsi qu'un dessin très effacé et fragmentaire (2005), mais tracé avec la spontanéité d'un croquis, montre le mouvement du babouin extrêmement vivant, mais aussi tout à fait nouveau dans ce genre de scène. En effet, il est visible que le singe, au lieu de monter dans l'arbre, en redescend, tenant sa récolte à bout de bras. Les fruits ici sont des dattes et non plus des noix de «dôm», car, autant qu'on en peut juger, l'arbre est un palmier ordinaire (*Phœnix dactylifère*) au tronc simple et droit et aux feuilles allongées.

Une autre variante et une autre fantaisie se remarquent encore sur un dessin également très effacé (2007). Le gardien qui se tient au pied de l'arbre est remplacé par un petit rat debout, qui tient entre ses pattes antérieures un grand sac pour recueillir, sans doute, la récolte. Deux singes grimpent dans l'arbre comme sur les autres ostraca de cette série. Ce dessin est en si mauvais état, qu'il est difficile de comprendre les intentions de l'artiste, mais il est possible qu'il y ait un sentiment de moquerie dans le fait d'avoir remplacé le serviteur habituel par un rat, et, dans ce cas, cet ostracon devrait être rattaché à la série des dessins satiriques.

On vient de voir combien était grande l'habileté de ces dessinateurs d'ostraca. Ce n'était malheureusement pas le cas pour tous et on se trouve très souvent devant la production d'un élève maladroit ou d'un auteur inexpérimenté. Par exemple, on remarquera un affreux dessin (2008) qui n'est intéressant que pour montrer la différence entre la maladresse, la raideur et la disproportion dues à l'inexpérience, et l'heureux équilibre et la liberté de certaines autres compositions. On a visiblement affaire ici à l'œuvre d'un débutant très embarrassé pour silhouetter convenablement

[1] Ce sont également des corbeaux qu'on voit sur des compositions semblables (nos 2006 et 2016).

son palmier et pour donner quelque souplesse aux mouvements des animaux. Le dessin est aussi pénible, disproportionné et disgracieux qu'il était décoratif et harmonieux dans les premiers exemples de cette série. Il n'est pas impossible d'ailleurs que ceux-ci aient servi de modèles à notre débutant. La même critique peut s'appliquer à une autre esquisse (2010), d'une très mauvaise proportion et d'un dessin bien malhabile. Cependant on sent ici dans cet essai de débutant, une certaine souplesse et des dons d'observation très réels.

Parmi les nombreux exemplaires de cette scène, qui ont été reproduits ou seulement publiés, il y a plusieurs petits fragments dont quelques-uns sont de très beaux morceaux. Sur l'un d'eux (2009), par exemple, les détails sont si bien observés et si pleins de qualités vivantes, qu'on ne peut que regretter vivement la disparition du reste de la scène. La même remarque s'applique d'ailleurs à deux ou trois autres fragments (2019-22-25). En revanche, quelques morceaux étaient si détériorés et d'une facture si grossière qu'on s'est contenté de les cataloguer sans les reproduire.

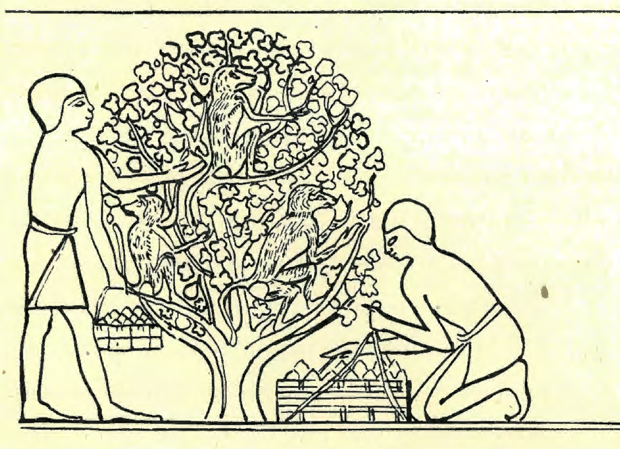


Fig. 4.

On constate d'après ces nombreux ostraca que la récolte des noix de «dôm» était très souvent faite par des singes spécialement dressés à cet effet. Cet usage, dont on retrouve des preuves sur d'autres monuments que les ostraca, était, semble-t-il, très ancien. Il suffit de rappeler ici la scène très connue qui orne une tombe de Beni-Hasan : des singes grimpés dans un figuier sont occupés à cueillir les figues, tandis que leurs gardiens, au pied de l'arbre, empilent les fruits dans des paniers (fig. 4) [1]. Ces petits singes dressés, plus agiles, plus légers et plus vifs que l'homme, étaient, en effet, tout désignés pour grimper et pour se glisser entre les branches jusqu'au sommet des arbres et en particulier des hauts palmiers. Les artistes devaient avoir souvent l'occasion d'observer cette scène dans les grandes palmeraies qui ombragent la vallée du Nil ou dans les jardins des riches particuliers. Cependant, on est un peu surpris que ce thème, si souvent traité sur les ostraca, figure si rarement dans les peintures qui ornent les tombes civiles de la région thébaine, où, semble-t-il, il aurait si bien pu avoir une place. Il faut, en effet, chercher avec beaucoup d'attention pour trouver dans l'art de cette époque des sujets se rapprochant de ce thème. Il en existe cependant qui, malgré leur différence de style ou de composition,

(1) Lepsius, *Denkmäler*, II, 53.

peuvent s'apparenter aux petites compositions si souvent reproduites sur les ostraca.

On a déjà parlé, à propos des singes, du bas-relief du célèbre portique du Pount au temple de Deir el-Bahari, datant de la XVIIIe dynastie, qui représente un paysage de ce riche et merveilleux pays que visitaient les envoyés de la reine Hatchepsout. Un grand palmier étale ses larges feuilles et ses lourdes grappes de fruits à l'assaut desquels se lancent des petits singes [1]. Si le style est différent, c'est cependant la même scène que celle des dessins sur ostraca. Il en est de même pour le fragment conservé au musée de Berlin et qui provient d'une tombe : il représente un singe occupé à la récolte des fruits d'un palmier (fig. 5) [2].



Fig. 5.

Une scène provenant également d'un temple se rapproche beaucoup dans son genre et dans son ensemble de celles qui sont figurées sur les ostraca (fig. 6) : un petit singe grimpé dans un palmier essaye de faire tomber une grappe de dattes aux pieds d'un jeune garçon nubien qui se tient sous l'arbre. C'est, parmi les scènes monumentales, celle qui ressemble le plus aux petits tableaux que nous étudions [3]. On trouve également, représentés sur les parois de certaines tombes de cette époque, des objets assez curieux dont le sujet peut être rapproché de celui des ostraca. Il s'agit de ces présents apportés par des esclaves nubiens au vice-roi de Nubie, et qui sont constitués par des pièces d'orfèvrerie en or finement ciselées [4]. On connaît ces cratères surmontés de plantes, ou d'animaux ou encore de décors architecturaux. Montet [5] a tenté de démontrer que les vases supportant de tels décors étaient des vases d'apparat et non, comme l'avait d'abord supposé Borchardt, des cratères dont la décoration



Fig. 6.

(1) Naville, *The temple of Deir el Bahari*, part III, pl. LXX.
(2) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 386.
(3) Roeder (*Les temples immergés de la Nubie*), *Der Felsentempel von Bet el-Wali*, taf. 29.
(4) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 158, Davies, *The tomb of Ken-Amun at Thebes*, pl. XIV et *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1916-1917, fig. 29.
(5) Montet, *Les reliques de l'art syrien*, p. 67 et seq.

intérieure avait été projetée et dessinée au-dessus du vase lui-même. Dans le motif qui nous intéresse, on peut voir de petits palmiers dans lesquels folâtrent des singes.

Cette scène ne se rencontre pas seulement dans les décorations monumentales mais aussi dans celles de petits objets tels que scarabées [1], coupes, objets de toilette. Parmi ces derniers, citons une boîte de toilette demi-cylindrique, datée de la XVIIIe ou de la XIXe dynastie, trouvée en Nubie, et qui donne une amusante variante de ce thème [2] : autour d'un palmier, des enfants dansent tandis qu'un homme, à droite de l'arbre leur joue de la flûte. Pendant ce temps, un singe grimpe au tronc. Un gros oiseau volant à gauche de l'arbre rappelle les corbeaux des dessins 2004-2006 (fig. 7).



Fig. 7.

Il faut également signaler une coupe trouvée à Gourob datant de la même époque et décorée d'une récolte de fruits. Ce ne sont plus ici des singes mais des enfants, qui font la cueillette (fig. 8) [3]. Ils s'agitent gaîment et grimpent au tronc du palmier comme le font les singes sur les autres esquisses. De gros oiseaux semblables à ceux dont nous venons de parler sont perchés sur les basses branches de l'arbre. Cette variante a trop d'analogies avec les scènes précédentes pour qu'on omette de la signaler. En revanche, un petit objet trouvé à Tell el-Amarna sort un peu de notre sujet, mais les éléments principaux de la scène de la cueillette des fruits y sont représentés. C'est un petit groupe en terre cuite colorée, figurant un singe assis au pied d'un palmier [4].

Il y a également une grande analogie entre le sujet des peintures sur ostraca et celui qui orne le manche d'une ravissante cuillère à fard en ivoire datant de la XVIIIe dynastie [5]. Le tronc du palmier forme la partie centrale du manche. Un homme

[1] De nombreux scarabées ainsi gravés et datant généralement de la XVIIIe dynastie sont actuellement conservés dans plusieurs musées (Turin, Berlin, etc.).

[2] BORCHARDT, *Studies*, presented to F. Ll. Griffith, p. 257, pl. 25.

[3] PETRIE, *Kahun, Gurob and Hawara*, pl. XVIII (35) = WALLIS, *Egyptian ceramic art*, 1898, pl. XII, fig. 45.

[4] Musée du Caire, n° d'entrée : 62773.

[5] *The Mac Gregor Collection*, pl. X et XLIV.

y est adossé et, à droite, un jeune garçon se met en devoir de grimper au tronc. De la partie supérieure de l'arbre pendent de grosses grappes de noix de « dôm » sur chacune desquelles est assis un petit singe mangeant un fruit (fig. 9). On voit quelle parenté d'inspiration existe entre ce charmant objet et nos esquisses peintes sur calcaire.

A la XIXe dynastie, on trouve également quelques exemples de ce même sujet. Il existe au temple de Médinet-Habou un bas-relief, maintenant très détérioré, sur lequel sont représentés des singes dans un palmier (fig. 10) [1]. Mais l'exemple le plus typique que nous avons remarqué à cette époque est une intéressante petite stèle en bois peint, conservée au Musée du Caire [2]. Elle représente une femme tenant en laisse un singe qui, grimpé dans un palmier-dôm, fait la récolte des fruits; il les dépose au fur et à mesure de sa cueillette dans une corbeille que la femme tient dans sa main gauche. La scène est ici bien nette, il est clair que le singe a été dressé pour faire la récolte des fruits et que sa maîtresse le surveille au pied du palmier en attendant que sa corbeille soit remplie. Comme on le voit, cette scène rappelle par son esprit et par maints détails, sinon par sa composition, les esquisses sur ostraca (fig. 11).

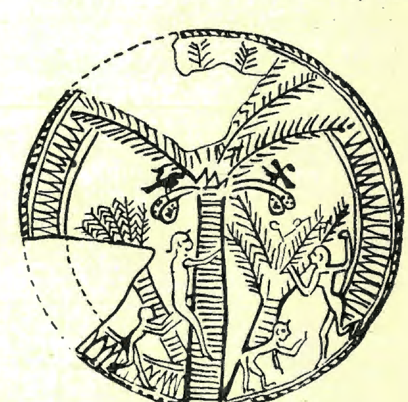


Fig. 8.

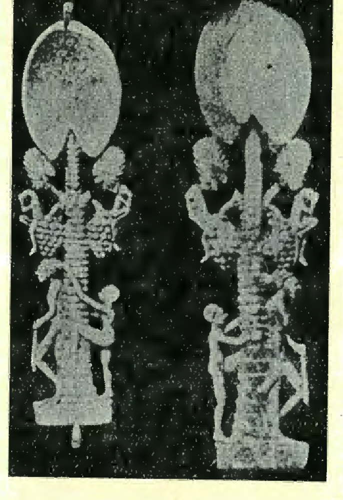


Fig. 9.

Il m'a semblé intéressant de réunir ces quelques variantes du thème qui vient d'être étudié pour montrer que, sans être exceptionnel à la XVIIIe et à la XIXe dynasties, il fut néanmoins rarement employé dans la forme si précise, et pourrait-on dire, si constante, des esquisses sur calcaire.

Il n'est donc pas certain que ces esquisses sur ostraca aient servi de modèles à de plus grandes décorations ou à des motifs décoratifs, puisqu'on n'y retrouve jamais l'ordonnance exacte des ostraca. On peut aussi bien supposer, bien qu'on n'en ait aucune preuve, que ce sont, au contraire, les scènes des temples et des tombes de la XVIIIe dynastie qui ont inspiré les dessins sur ostraca. Les artistes les auraient interprétées et reproduites dans le style personnel qui fait leur originalité.

Comme on l'a déjà dit, le spectacle d'une scène familière dans la campagne égyptienne a pu également inspirer les artistes de Deir el-Medineh. Cette constance à

[1] NELSON, *Medinet-Habou*, pl. 9. — [2] *Journal d'entrée*, n° 46982.

mettre en rapport les palmiers et les singes [1] est due sans doute à ce que ces animaux étaient dressés spécialement pour faire ces récoltes et aussi, comme nous l'avons vu, qu'ils étaient particulièrement friands de noix de «dôm», et qu'ils devaient en cueillir souvent pour leur satisfaction personnelle.



Fig. 10.

On est également en droit de se demander, connaissant l'esprit symbolique et religieux des anciens Égyptiens, s'il n'entrait pas une autre idée dans cette habitude de représenter simultanément le singe et le «dôm». En effet, le singe, comme on le sait, était l'animal sacré de Thot. Ce dieu était souvent figuré sous les traits d'un cynocéphale. D'autre part le palmier était un arbre dédié à Thot également. Un texte reproduit une prière qui s'adresse à lui dans ces termes : «Grand palmier (*m; m;*) de 60 coudées, ô toi dans lequel sont les noix; les noyaux sont dans ces fruits et de l'eau dans les noyaux» [2]. Il est possible par conséquent, qu'il y ait eu une idée religieuse à l'origine de cette petite composition, mais je crois également que cette idée religieuse ne s'est pas longtemps maintenue dans les intentions des dessinateurs, et que ces scènes sont devenues de simples scènes de fantaisie sous le pinceau alerte et précis des artistes de Deir el-Medineh.



Fig. 11.

B. — Dans cette seconde série d'ostraca, on se trouve en présence, comme dans la première série, de scènes ayant trait au dressage des singes. Ce sont eux, en effet, qui sont encore les personnages principaux de ces compositions. Bien qu'ils semblent être ici de plus grande taille que dans la série précédente, ils sont cependant de la même espèce. La différence n'est due qu'à une question d'échelle et de proportions. Ils ont, en effet, les mêmes caractéristiques : le pelage brun-verdâtre, la face et l'extrémité des pattes dégarnies

[1] Une statuette de Bès récemment acquise par le musée du Louvre (*Revue des Beaux-Arts de France*, oct.-nov. 1942, p. 17) nous montre qu'à l'époque ptolémaïque le motif décoratif du palmier et des singes était encore en usage.

[2] Papyrus Sallier, I, 8, 4 (*Rec de Trav.*, II, p. 23). KEIMER, *Pavian and Dum-Palme* (*Mitteilungen... in Kairo*, 8/1938, heft I, p. 42).

de poils et colorées de rouge, les oreilles recouvertes par une touffe de poils blanc-jaunâtre disposés en demi-cercle. On voit que ce sont là encore les signes distinctifs du babouin [1].

Les couleurs de ces scènes, comme celles qu'on vient d'étudier, sont, principalement, le vert pour le pelage des singes, l'ocre-rouge ou le noir pour le corps des serviteurs; ce sont les couleurs fondamentales de ces esquisses.

La composition générale montre le singe, les reins ceints d'un large ruban rose, dont l'extrémité est tenue par un esclave. L'animal s'avance à quatre pattes, suivi par son gardien vers lequel il tourne un visage plutôt menaçant. L'une des scènes (2035) montre ce gardien sous les traits d'un enfant nubien, complètement nu et dont le crâne rasé est orné de trois mèches frisées. Il brandit au-dessus de sa tête un bâton recourbé à son extrémité. C'est le bâton *ʿ;m* habituel aux esclaves syriens ou asiatiques et qui est devenu, par la suite, celui des bergers. Ce morceau présente un intérêt particulier : il est accompagné d'un petit texte qui est tracé au-dessus de la scène. Cette courte inscription hiératique donne le nom du «gardien des singes». Le premier mot est : *s;w* et non *ḥw*, comme je l'avais transcrit par erreur dans le catalogue. Quant au mot *k;k;*, c'est une autre graphie de *kjkj* comme on l'a déjà vu. Le texte signifie donc : «le gardien des singes, Houy».

Ces quelques mots nous permettent de supposer que les riches Égyptiens pouvaient posséder plusieurs singes de cette espèce pour leurs divertissements et qu'ils avaient un esclave spécialement chargé de la garde et du dressage de ces animaux. Dans quelques cas, ces serviteurs sont représentés comme des nègres, car ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, venus des mêmes contrées que les singes ils les craignaient peut-être moins que les Égyptiens et se trouvaient plus aptes à les dresser.

C'est ainsi que sur deux compositions les gardiens sont des nègres (2037-2038). Le second est particulièrement bien caractérisé. L'artiste a donné à ses cheveux une couleur rose assez inattendue. Une grande plume d'autruche de même couleur surmonte sa tête.

Dans le premier dessin on aperçoit, très effacé sur le fond, un palmier-dôm. Il est possible que ce palmier ait fait partie d'une scène de cueillette de fruits qui n'a pas été terminée et sur laquelle le dessinateur n'a pas hésité à tracer un autre sujet. Cette surcharge de dessins se constate également sur une autre peinture dont la composition est semblable aux premières (2036), mais qui présente, sur le fond, des vestiges d'une autre scène. Cette dernière paraît être d'un genre satirique car on y voit un personnage assis dans un petit naos devant lequel se tient un chacal debout sur ses pattes postérieures, présentant une sorte de sceptre (?). Toute cette scène est contemplée par un autre chacal, plus grand, qui se tient debout, à droite et lève sa tête vers le naos.

[1] Cf. p. 7.

Ces surimpressions de dessins montrent, une fois de plus, le peu d'importance que les artistes attachaient à ces petites scènes, puisque non seulement ils n'hésitaient pas à sacrifier une peinture, mais encore qu'ils négligeaient de prendre une surface vierge pour y jeter une nouvelle esquisse.

D'autres morceaux, d'un dessin élégant et habile, diffèrent, par leur composition, de ceux que nous venons de voir. L'un d'eux (2039) est malheureusement très effacé et détérioré; on peut, malgré cela, voir les variations de détails qui le différencient des ostraca précédents. Tout d'abord, le gardien tient dans sa main gauche une palme et un lièvre dont la tête et les grandes oreilles pendent. Devant cet homme, marche un animal qui est très effacé et très difficile à identifier; il paraît se tenir debout sur ses pattes de derrière, mais il semble, d'après la forme des pattes et de la queue, qu'il s'agisse non pas d'un singe, mais plutôt d'un animal du genre chacal.

Sur un autre ostracon (2040), le mouvement de l'homme est également un peu différent, il ne brandit pas son bâton, mais le tient en avant. Quant au singe il se tient debout et tourne la tête vers son conducteur. De plus il semble tenir devant lui un autre petit singe dont la pose est difficile à définir, tant le dessin est effacé.

Il nous reste à décrire quelques ostraca d'un grand intérêt. Bien que l'homme et le singe restent les acteurs principaux de ces scènes, elles diffèrent cependant sensiblement, par leur sujet, des groupes précédemment étudiés. Sur le premier dessin (2042), un homme, coiffé de lourdes mèches retombant sur ses épaules et vêtu d'un pagne plissé, exécute un saut ou un pas de danse. Ses mains sont très expressives : l'une est levée devant le visage et l'autre a le pouce et l'index qui se rejoignent dans un geste d'explication encore très en faveur chez les Orientaux. Devant ce danseur, un singe debout, une jambe allongée en avant, semble vouloir répéter le pas exécuté par l'homme. A moins que l'artiste, dans une intention satirique, n'ait voulu montrer au contraire le singe cherchant à se distraire en obligeant l'homme à danser.

Un petit texte, au-dessus de la scène, est malheureusement très effacé et, par là, très peu explicite; on peut lire : La guenon est à ...? Ici est un mot *tjrš*, inconnu dans la langue classique et qui doit vouloir dire : *sauter* ou *danser* (?).

On retrouve le même sujet sur un autre éclat de pierre (2043). Aucun doute ne subsiste ici, c'est bien l'homme qui fait danser le singe, car il tient dans sa main une baguette qu'il abaisse devant l'animal. Une coupe de la XIXe dynastie provenant des fouilles de Gourob [1] reproduit une scène parallèle dont le sujet est particulièrement intéressant. La disposition est exactement la même que dans le premier ostracon, mais cette fois-ci, c'est l'homme qui est à la place du singe et qui danse, tandis que le singe semble être assis et tient ses bras comme l'homme de l'ostracon (fig. 12). Il est très intéressant de retrouver, employé comme décor d'un objet, le sujet de cette

[1] Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob*, pl. XVIII, 2.

esquisse sur calcaire. On se demande si on peut admettre qu'il y ait eu réellement influence de l'un sur l'autre, et s'il en est ainsi, dans quel sens cette influence s'est-elle fait sentir. En effet, l'un des objets vient de Deir el-Medineh et l'autre de Gourob, au nord de l'Égypte. On peut supposer que le temple de Gourob, qui date du règne, de Ramsès II, fut construit par des ouvriers originaires du Sud, parmi lesquels se trouvaient des artisans de Deir el-Medineh, ce qui expliquerait que l'ostracon et la coupe aient reproduit le même sujet. Il est également possible qu'un thème comme celui-ci, ait été tiré d'un conte ou d'une histoire satirique ou comique, quelque chose comme une fable dont ces dessins seraient l'illustration [1].



Fig. 12.

Quoi qu'il en soit, les mouvements des deux personnages dans ces petites scènes sont particulièrement vivants. Il semble qu'ils aient été croqués sur le vif, tant les gestes sont différents des gestes traditionnels auxquels nous sommes habitués. Dans l'ostracon 2042, l'homme exécute un mouvement plein d'élan et très expressif tandis que le singe arc-bouté sur sa patte repliée lève la tête dans une pose vivante, entièrement libérée des lourdes conventions qui gênent ordinairement dans l'art égyptien.

Les autres dessins de cette série n'offrent aucune particularité et sont composés sur le même modèle que le premier, cependant, il faut noter une variante sur le morceau n° 2045. Le singe qui se tient debout joue de la double flûte, ce qui apparente ce morceau aux dessins humoristiques qui seront étudiés un peu plus loin, mais son état très fragmentaire ne permet pas de l'analyser davantage.

Un autre fragment (2061) présente un détail important à signaler : c'est une courte inscription, placée entre le singe et son gardien. Inscription malheureusement fragmentaire et qui, par cela même, est difficile à interpréter. Le premier mot qu'on lit

[1] Un ostracon, appartenant à la collection Bissing, figure un sujet analogue. On y voit un nègre dont la tête est ornée d'une haute plume d'autruche, dansant les bras étendus devant un singe. La pose de ce dernier est difficile à définir car dans la seule reproduction que nous connaissions de cette œuvre (Bissing, *Die Kultur des Alten Aegyptens*, p. 10, fig. 22), le haut du corps est presque invisible. Peut-être joue-t-il de la flûte pour faire danser le nègre (fig. 11). Cet intéressant ostracon provient certainement comme les nôtres de Deir el-Medineh. Il faut signaler également à propos de ces scènes l'intéressante découverte faite par M. Capart, dans ses fouilles d'El Kab (*Chronique d'Égypte*, n° 24, juillet 1937, p. 146), dans lesquelles il a retrouvé un bloc où il est «question de la danse des Kaïri [hieroglyphs] et l'on cite les livres des singes [hieroglyphs]. Les singes parlent de danser pour leur maîtresse». Il faudrait donc voir dans ces danses des épisodes d'une cérémonie religieuse pratiquée dans certains temples, ce qui expliquerait le dressage des Kaïri.

clairement est le verbe *Ṯnf* qui signifie « danser ». Ce qui suit le mot [hiéroglyphes], est peut-être un verbe à l'impératif, et on pourrait, dans ce cas, traduire : Dansant... fais(?)... Ce petit texte n'aurait aucun intérêt en lui-même, s'il n'évoquait les scènes que nous venons de voir, dans lesquelles le singe apprend à danser. Ce dernier dessin serait donc relatif au dressage des singes et on aurait, là, une phase préparatoire de la danse exécutée sur les deux premiers ostraca, mais l'état fragmentaire du morceau ne nous permet pas de l'affirmer.

Comme on l'a déjà remarqué pour la première série de dessins, le thème de cette seconde série n'est pas utilisé exactement dans cette forme, pour la décoration des tombes et des objets usuels. Les seules scènes qu'on pourrait rapprocher de ce sujet, quoique la composition et le style soient très différents, sont celles qui représentent, à la XVIIIe dynastie, les défilés des esclaves étrangers apportant les tributs des pays conquis. C'est ainsi que, dans la tombe de Rekhmirēᶜ, plusieurs porteurs d'offrandes, nègres ou égyptiens tiennent en laisse, tantôt un babouin, tantôt un singe de plus petite taille (fig. 13) [1]. On retrouve également ce même thème dans d'autres tombes de cette époque [2], mais la disposition du sujet n'est jamais semblable à celle qui est adoptée sur les ostraca; les singes notamment ne tournent jamais la tête vers leur

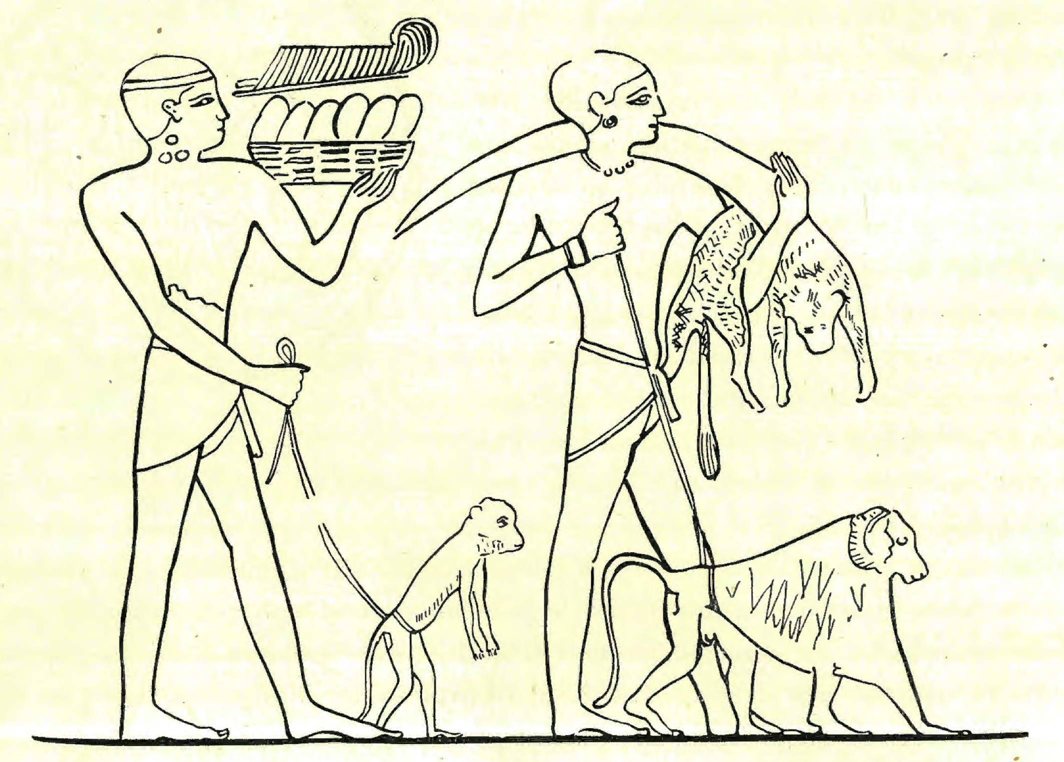


Fig. 13.

[1] Virey, *Le tombeau de Rekhmara*, pl. VI (*Mém. M. A. F. C.*, t. V).

[2] En particulier sur un fragment provenant d'une tombe (Berlin 14149) où un homme tient en laisse un gros babouin qui le suit et semble lui résister (Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 386).

conducteur et celui-ci ne brandit jamais son bâton recourbé. A la XIXe dynastie, on trouve, traitée en bas-relief, une scène dans laquelle un singe, tenu en laisse par un jeune esclave, tourne la tête vers lui pour saisir une grappe de raisin que l'enfant lui tend (fig. 14) [1]. La scène est pleine de charme et de grâce familière, mais elle diffère encore beaucoup de la composition des esquisses sur ostraca.

Il faut supposer ici, comme pour les dessins de la première série, que ces esquisses n'étaient pas faites dans un but déterminé et qu'elles n'étaient pas destinées en tout cas à être reproduites à grande échelle sur les murs des tombes. On peut, cependant, imaginer avec une certaine vraisemblance que ces ostraca figurés ont servi d'esquisses à des tableaux plus importants destinés à décorer les parois des maisons d'habitations. Les fouilles nous ont apporté la certitude que celles-ci étaient souvent ornées de fresques dont il ne subsiste malheureusement que des fragments [2], les matériaux de construction des habitations civiles étaient d'une très mauvaise qualité, et par conséquent particulièrement fragiles. Il n'est donc pas interdit de penser, sous toute réserve, que bien des sujets de ces fresques étaient semblables à ceux que les ostraca nous ont transmis.



Fig. 14.

Quoi qu'il en soit, les trois sujets que nous venons de voir et qui réunissent un homme et un singe (cueillette dans les Dôms, homme conduisant un singe et homme faisant danser un singe), sont intéressants, non seulement par leurs qualités artistiques, mais aussi par les renseignements qu'ils nous donnent sur le dressage des singes. Cet animal était évidemment, dans l'Égypte ancienne, un animal familier destiné à amuser les riches Égyptiens et à vivre dans leur intimité au même titre que le chien ou le chat; mais il était généralement importé de Nubie à l'état sauvage et il fallait le dresser, ce qui, d'ailleurs, ne devait pas être très difficile étant donné les remarquables facultés d'adaptation des singes.

Les esquisses où l'esclave tient un singe en laisse représentent probablement un des premiers stades du dressage, car nous voyons sur certains dessins l'expression mauvaise et très peu résignée de l'animal. La leçon de danse nous fait assister à un stade déjà très avancé de l'évolution et enfin la cueillette des fruits nous montre les conséquences pratiques de cette patiente domestication.

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1923-1924, p. 41, fig. 1. Une scène qui se rapproche davantage par sa composition de ces ostraca se retrouve sur un fragment de calcaire peint et gravé trouvé à Tell el-Amarna. Cf. Peet-Wooley, *The city of Akhenaten*, I, pl. XXIII, 2.

[2] Nous nous servons à plusieurs reprises au cours de ce travail du mot « fresque », mais il est bien entendu que c'est d'une façon abusive, les Égyptiens n'ayant jamais connu ni employé le véritable procédé de la fresque.

C, D. — Les singes ne sont pas les seuls animaux que les Égyptiens aient su représenter avec une telle vérité et une telle adresse. Animaliers remarquables, leurs dessins de bêtes sauvages ou domestiques ont été de tout temps parmi les chefs-d'œuvre de leur production artistique. Les ostraca en reproduisent d'ailleurs de très beaux exemples. Parmi ceux-ci, les bœufs et les taureaux ne sont pas les moins intéressants. On verra ces bovidés tour à tour seuls ou accompagnés d'un bouvier. L'attitude de ce dernier varie suivant la position qu'il occupe par rapport à l'animal. Lorsqu'il marche derrière le bœuf, il brandit le bâton recourbé, comme pour forcer l'animal à avancer ou pour le frapper. Lorsqu'il le précède, il tient simplement son bâton devant lui ou sur l'épaule. Enfin, lorsqu'il marche près du bœuf, tantôt il étend le bras vers la tête de l'animal pour saisir une de ses cornes, tantôt il tient simplement l'extrémité du ruban qui entoure son cou.

Il y a donc ici deux sortes de scènes un peu différentes l'une de l'autre. La première rappelle les scènes de labour [1] ou de funérailles [2], dans lesquelles les bœufs tirant la charrue ou le sarcophage sont suivis de leur bouvier qui élève au-dessus de sa tête son bâton recourbé; au contraire la seconde scène évoque les apports d'offrandes qui ornent les murs des tombes et des temples, ou les processions religieuses dans lesquelles on amène le taureau pour l'immoler au cours du sacrifice.

Les couleurs qui enjolivent ces scènes sont celles que nous avons déjà relevées dans les séries précédentes, c'est-à-dire, avant tout l'ocre-rouge et le noir. Dans certains sujets, cependant, la variété des tons est plus grande : on voit apparaître certains jaunes (2067-2080) ou du blanc (2077); une peinture offre même une variété de couleurs assez rares (2068) : ce ne sont que des taches blanches, vertes, bleues et rouges. Beaucoup de ces esquisses, en revanche, sont simplement indiquées au trait noir ou à l'ocre-rouge.

Le bœuf est peut-être un des animaux qui fut le plus souvent représenté dans l'art égyptien depuis ses débuts. A toutes les époques depuis les admirables mastabas de Saqqarah, jusqu'aux tombes et aux temples de la région thébaine, en passant par les tombes de la Moyenne Égypte, on retrouve les mêmes scènes traitées un peu différemment. Ce sont : le passage à gué des troupeaux, les combats de taureaux, les travaux champêtres dans lesquels les bœufs tirent la charrue ou piétinent les grains, ou encore le dénombrement des troupeaux, et tant d'autres scènes où le bœuf joue le rôle principal. Le bœuf était un des animaux les plus familiers et les plus utiles de l'ancienne Égypte, c'est pourquoi les artistes eurent si souvent l'occasion de le représenter.

Plusieurs espèces de bovidés étaient connues dans la Vallée du Nil [3], mais celles qui figurent le plus souvent sur les monuments sont celles du bœuf à longues cornes,

(1) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 9, 95 *a*.
(2) M. Baud, *La tombe d'Amenmose*, p. 36.
(3) Hartmann, *L'agriculture dans l'Ancienne Égypte*, p. 180, 196; Paton, *Animals*, p. 5, 2.

des taureaux sauvages à bosse dorsale et à petites cornes, et des bœufs sans cornes. Cependant ces derniers devaient être *une sorte de monstruosité spontanée, que les éleveurs anciens s'appliquaient à reproduire par sélection* [1]. Ils étaient assez rares et on ne les représentait jamais comme des bêtes de trait dans les travaux des champs. Ils étaient montrés sans doute comme des objets de curiosité et réservés aux sacrifices [2]. La première des deux autres espèces se trouve parfois reproduite sur les ostraca. Elle comporte, d'après Gaillard [3], des animaux de grande taille dont les cornes très développées ont la forme d'une lyre ou d'une demi-circonférence, et il les identifie avec le « *Bos Tauros macroceros* Dürst ». Les Égyptiens importaient ces animaux, depuis les plus anciens temps, de Syrie ou de Nubie. Ils étaient soumis à la castration et le plus souvent destinés à la boucherie, mais c'étaient eux aussi qu'on employait dans les travaux agricoles pour tirer la charrue, ou pour fouler les grains; on les voit ainsi employés dans les bas-reliefs et les peintures de nombreuses tombes à toutes les époques. On pourrait en trouver des exemples dans presque chaque tombe thébaine, tant ces scènes étaient familières entre la XVIIIe et la XIXe dynasties. Des bœufs de cette espèce étaient également utilisés comme bêtes de trait dans les funérailles pour tirer le sarcophage. Ils étaient également apportés comme offrandes dans les sacrifices [4].

Les animaux de la seconde espèce sont des taureaux à courtes cornes et à bosse dorsale très accentuée. Ils ont les pattes assez fines et nerveuses. Gaillard les identifie avec le *Bos africanus* [5]. Des momies de ces bœufs ont été trouvées à Saqqarah et à Abousir [6]. C'étaient des bêtes à demi-sauvages, qui n'étaient généralement pas employées aux travaux des champs sauf parfois au dépiquage des grains [7]. Ils étaient plutôt réservés au sacrifice, et ce sont eux que l'on voit sur les ostraca figurés, ornés de rubans, parfois même de fleurs, conduits par un bouvier qui marche à leur côté les tenant par un ruban qui leur sert de licol.

Les artistes ont indiqué sur les ostraca le pelage moucheté de ces taureaux d'une façon très stylisée, mais aussi très précise et décorative. On y remarque, en effet,

(1) C. Gaillard, *Tâtonnements des Égyptiens de l'Ancien Empire à la recherche des animaux à domestiquer*, p. 7; Erman, au contraire pense que cette anomalie était obtenue artificiellement, par curiosité (Erman-Ranke, *Aegypten*, p. 524).
(2) Ce sont peut-être des bœufs de cette espèce qui traversent un gué dans la tombe de Daga, en compagnie de bœufs à grandes cornes (cf. Davies, *Five Theban tombs*, pl. XXXVIII). Junker, *Gîza*, VI, p. 51 note que ces bœufs, objets de tant de soins de la part des Égyptiens, étaient spécialement réservés aux sacrifices et il s'étonne, dans ce cas, qu'on ne les trouve pas plus souvent représentés dans les scènes de boucherie. Il suppose qu'ils étaient gavés à la main.
(3) *Op. cit.*, p. 6.
(4) Louvre C. 166, *Urkunden*, IV, 29; Davies, *Nakht*, pl. 18; Winlock, *Bas-reliefs from the Temple of Ramses I at Abydos*, vol. I, part I, pl. V.
(5) Lortet et Gaillard, *La faune momifiée de l'Ancienne Égypte*, 1re série, Lyon (1903), p. 43.
(6) Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'Antique Égypte*, p. 16-17 (*Cat. Général des Antiquités du Musée du Caire*).
(7) Hartmann, *L'agriculture dans l'Égypte ancienne*, p. 181; Davies, *Ptahhetep*, t. II, pl. 8.

de grandes taches rectangulaires, triangulaires ou en demi-lune, de ton noir ou rouge. On a dit que ces taches étaient les signes qui distinguaient le taureau sacré Apis [1]. Cependant on peut voir dans maintes tombes thébaines des bœufs tachetés de cette façon et qui sont attelés à des charrues dans des scènes de labour ; dans ce cas il ne saurait être question de taureaux sacrés. Il faut supposer que c'était simplement une façon décorative de traiter les taches de la robe de ces animaux.

Le bouvier, qui, dans ces scènes, accompagne les bœufs ou les taureaux, est généralement vêtu d'une jupe courte plissée (sauf une exception). Sa tête est parfois coiffée d'une perruque courte, à moins qu'elle ne porte les trois mèches frisées dont nous avons déjà dit qu'elles constituaient souvent la coiffure des jeunes gardiens de singes dans les séries précédentes. Le bouvier porte également le bâton recourbé des paysans, qui est appelé dans les textes : , *ʿwt* [2]. Il était quelquefois confondu avec le sceptre : *ḥkȝ*, qui dans certains textes porte le même nom et qui a certainement la même origine [3]. Cependant le bâton semble avoir été plus spécialement le bâton du berger, puisque le même mot qui désigne des troupeaux, particulièrement de chèvres [4], est quelquefois écrit phonétiquement avec le signe , [5]. Ce bâton, qui devait jouer un grand rôle dans la vie des bergers, se voit souvent entre leurs mains sur les ostraca figurés et s'il offre quelquefois la silhouette : , il est généralement recourbé à son extrémité, comme une canne.

Plusieurs mots désignent les taureaux et les bœufs, mais, bien qu'ils accompagnent souvent les représentations de ces animaux sur les parois des mastabas ou des tombeaux de la région thébaine, il est difficile, à part quelques très rares exceptions, de reconnaître quelle espèce de bovidés est cachée sous tel ou tel nom. Donnons cependant quelques précisions : *kȝ*, désigne des taureaux, probablement de la race du *Bos Africanus*. On a vu que ces bêtes n'étaient pas employées pour les travaux agricoles ; on les réservait aux offrandes [6], et on assiste dans certains tombeaux à l'abattage des bœufs de cette espèce ; par exemple dans la tombe de Mentouherkhepeshef (XVIIIe dynastie), on lit au-dessus de la scène . Ces taureaux semblent avoir été également réservés pour les combats, dont les Égyptiens se montraient assez amateurs, car beaucoup de scènes de tombes représentent des tauromachies. Dans la tombe d'Amenemhat [7], deux taureaux combattant furieusement sont appelés : . Il est vrai qu'on amène auprès d'eux, pour prendre part à ce combat, une bête qui semble être de la même race et au-dessus de laquelle est écrite cette phrase qui visiblement la concerne : « Le taureau a beaucoup grandi », et le mot employé est : .

[1] DARESSY, *Ostraca*, p. 19, n° 25095 *bis*.
[2] GARDINER, *Egyptian Grammar*, p. 495 (39).
[3] WINLOCK, *The tomb of Senebtisi at Lisht*, p. 85.
[4] GRIFFITH, *Hieroglyphs*, p. 57, fig. 39.
[5] NEWBERRY, *El-Bersheh*, I, XXVII ; DAVIES, *Ptahhetep*, II, pl. 18.
[6] DAVIES, *Five theban tombs*, pl. X.
[7] DAVIES, *The tomb of Amenemhēt*, pl. VI.

Le mot est aussi employé comme expression figurée et comme surnom des dieux [1] et des rois dans les protocoles royaux.

Le nom : [2] qu'on vient de mentionner est un des mots le plus souvent utilisés pour désigner de grands bœufs à longues cornes, ainsi, dans plusieurs représentations de l'Ancien Empire [3] ; on le trouve également dans les textes des *Pyramides* [4]. Le féminin est rarement employé. Les bœufs de cette espèce semblent aussi avoir été nourris spécialement pour être engraissés.

Les bêtes d'offrandes étaient désignées sous le nom de : ou [5]. On peut en voir plusieurs, appelées de cette façon, dans la tombe de Rekhmirēʿ [6].

On a dit que les *ngȝ* étaient des taureaux sauvages que les Égyptiens avaient tenté de domestiquer et qui vivaient plutôt parqués. Au Nouvel Empire, on les trouve aussi employés comme bêtes de trait, dans les cérémonies religieuses : c'étaient eux, par exemple, qui tiraient le naos ou le sarcophage. Une scène de ce genre est accompagnée de la légende : [7]. Le rouge étant la couleur d'Osiris, dieu des morts et aussi la couleur nationale de Basse Égypte, c'est à dessein qu'on aurait choisi des bœufs de cette teinte pour les funérailles et qu'on les aurait désignés par l'épithète *dšr* [8]. D'autres bœufs sont également désignés par le mot : , écrit parfois, seulement par le déterminatif. Ce sont plus particulièrement des bœufs de labour ou de trait. On les voit, tirant la charrue, dans les scènes de labour, ou piétinant le grain. Cependant, malgré ces attributions actives et bien définies, les bœufs étaient également destinés au sacrifice puisqu'on trouve leur nom dans des listes d'offrandes [9] et comme offrandes [10].

Il est bien difficile, on le voit, de donner d'après les textes égyptiens, un nom précis à chacune des espèces de bœufs que les représentations nous font connaître : les scribes eux-mêmes ne paraissent pas avoir eu, à ce sujet, des idées bien déterminées. Une seule espèce semble avoir été désignée avec précision, ce sont les bœufs à cornes raccourcies, ou sans cornes. Ils sont représentés dans des tombes [11] et nommés : .

[1] Notamment d'Amon et de Min dieux de la génération (LEFÉBURE, *Sphinx*, I, p. 108 ; M. MORET, *Mystères égyptiens*, p. 200).
[2] *Wörterbuch*, I, p. 49.
[3] WRESZINSKI, *Atlas*, III, pl. 14, 17, 37, 87 ; MONTET, *Scènes de la vie privée...*, pl. XII.
[4] *Pyramides*, 1882.
[5] *Pyramides*, 1544 ; LEPSIUS, *Denkmäler*, II, 493 ; MONTET, *op. cit.*, p. 138, 139, fait remarquer qu'à l'Ancien Empire ces bœufs étaient désignés par le mot : (Ptahhetep, II, 21) ou : (Teti, 243), puis par le mot (Leide, I, 9), ce n'est que plus tard qu'on écrit le mot (BLACKMANN, *Meir*, II, 4-5).
[6] NEWBERRY, *The life of Rekhmara*, pl. V.
[7] DAVIES, *Five theban tombs*, pl. II, et DAVIES-GARDINER, *Antefoker*, pl. 22.
[8] KEES, *Totenglauben*, p. 360.
[9] NAVILLE, *Todtenbuch*, pl. 162, 12, Londres 330, Florence 2497.
[10] *Pyramides*, 1977 : , *id.*, 1544.
[11] NEWBERRY, *Beni-Hasan*, I, pl. XVIII, XXXV ; *Urk.*, IV, 1124.

Ceux-là, on l'a déjà vu, étaient strictement réservés aux cérémonies religieuses et considérés, à cause de leur rareté, comme des animaux très précieux.

On a dit que le sujet des ostraca de cette série se composait d'un bœuf et de son bouvier. L'un de ces dessins (2062) fait cependant exception à cette règle et offre un thème original qu'on ne reverra sur aucun des dessins suivants. Il figure un troupeau de bœufs à longues cornes disposés sur deux registres, et encadrés de deux bouviers brandissant leurs bâtons. Un fourré de papyrus décore le fond de la scène et semble indiquer qu'il s'agit d'un passage à gué, scène si familière dans l'art égyptien [1]. Dailleurs la tenue des bouviers confirme cette hypothèse. Ils sont nus, en effet, et portent leurs couvertures roulées en bandoulière autour du torse pour éviter que leurs vêtements ne soient mouillés dans le cas où ils devraient se mettre à l'eau. Ils lèvent leurs bâtons pour forcer leurs bœufs à avancer et à obéir. Cette couverture roulée et ce bâton semblent être les deux signes distinctifs des gardiens de troupeaux. Ce sont eux qu'on retrouve dans l'hiéroglyphe qui détermine le berger [2]. Cette scène est particulièrement remarquable par la finesse et la sûreté du dessin et le groupement habile des bœufs aux couleurs alternées : un animal ocre-rouge se trouve placé entre deux animaux à robe noire et blanche, afin d'éviter toute confusion dans le dessin. Les deux bergers sont bien campés, d'une façon ferme et bien proportionnée; leurs gestes sont vivants et naturels. On sent parfaitement ici la facilité et le trait plein de franchise d'un artiste en pleine possession de son métier et qui était certainement un maître.

Les autres dessins représentent également des bouviers menant leur bœuf aux champs. Cette fois-ci, ce n'est plus un troupeau mais un seul bœuf qui est accompagné par un seul bouvier. C'est le cas pour deux esquisses (2063-2064) qui montrent toutes les deux un très bel exemple de taureau *neg,* avec ses pattes fines et un peu hautes, sa bosse dorsale, ses cornes courtes et surtout, dans le premier dessin, les taches de sa robe franchement marquées.

Les bouviers, vêtus d'une jupe courte, portent leur bâton, l'un sur l'épaule, l'autre devant lui. Ce dernier tient l'extrémité de la longe qui retient le taureau par les naseaux. Le premier de ces dessins a certainement plus de franchise et plus de caractère que le second, qui, cependant, n'est pas dépourvu d'une certaine habileté.

Deux autres exemples (2065-2066) montrent le bouvier suivant le taureau, et, sur l'un d'eux, l'animal est enchaîné par une longe qui passe dans un anneau fixé au naseau. Une peinture très mutilée et d'un très vilain style (2077) offre une curieuse variante du sujet. En effet, c'est une femme, ici, qui accompagne le bœuf; elle est vêtue d'une longue robe transparente. Quant au bœuf, il manque presque entièrement, il n'en reste que les pattes lourdement dessinées et les grosses fleurs de lotus qui ornaient sa tête. C'est tout ce qui reste de cette scène dont l'ensemble paraît avoir été si laid

(1) Particulièrement sous l'Ancien Empire, WRESZINSKI, *Atlas,* I, 105, III, 44, 50, 52.
(2) JÉQUIER, *Recueil de Travaux,* XXX, p. 39; MONTET, *Scènes de la vie privée...,* p. 100 et seq.

et si mal dessiné qu'il pourrait venir à l'idée que ce dessin est un faux. Cependant, il faut bien admettre que, malgré les dons remarquables des artistes égyptiens, et particulièrement des animaliers, il dut y avoir, chez eux comme ailleurs, des débutants mal doués qui ne purent que s'exercer péniblement et faire de très mauvais dessins comme celui de cet ostracon. Si imparfaite qu'elle soit, cette peinture est curieuse car c'est le seul exemple que nous ayons d'une femme jouant le rôle de bouvier [1]. Cette scène peut être rapprochée des figurations de processions sacrées; en effet, le bœuf est orné de fleurs comme si on le menait au sacrifice. La femme tient l'extrémité du lien qui est noué à l'une des pattes de l'animal. Sur un autre document, on relèvera un détail intéressant (2069) : une rosette marquée au fer sur l'encolure du taureau; c'est en quelque sorte une marque de propriété [2]. Ce n'est pas le seul exemple de ce détail [3]. On connaît même une représentation de la ferrade des bœufs [4] : des hommes marquent au fer rouge des bœufs couchés à terre, les pattes attachées, tandis qu'un autre homme fait rougir les fers sur un foyer qu'il attise. C'était une précaution indispensable, que tout propriétaire devait prendre dans ce pays où les troupeaux étaient si nombreux que les erreurs et les confusions eussent, autrement, été inévitables.

Plusieurs dessins représentent des taureaux dans leur fureur ou dans leur ardeur combative. C'est ainsi qu'on peut voir un sujet nouveau dans cette série (2070). C'est un taureau chargeant son gardien : il semble être lancé en pleine course, les deux pattes antérieures levées comme pour sauter, la queue dressée comme mue par ce mouvement d'élan. Devant lui, le bouvier, dans un geste d'effroi, lève les deux bras et son bâton recourbé. Au-dessus de sa tête est une corde enroulée dont la signification reste bien obscure et la place peu explicable. Il est possible que cet homme, dans sa peur devant la charge du taureau, ait envoyé d'un geste brusque, au-dessus de sa tête, la corde que les bouviers tiennent presque toujours dans la main, soit pour attacher la patte de leur bête, soit pour s'en servir comme d'un lasso [5]. Cette interprétation est peu certaine puisqu'on ne connaît aucune représentation de ce genre qui puisse la confirmer. D'ailleurs l'artiste n'a peut-être eu aucune intention, car cette esquisse n'est pas très habile et ne dénote pas une grande science du dessin, ni de grandes qualités d'observation. En effet, l'artiste s'est trouvé très embarrassé pour traduire un sujet qui, rarement traité, était nouveau pour lui. Le mouvement du taureau, les deux pattes levées sur le bouvier, est mal observé, car le mouvement naturel aurait été de foncer tête baissée, cornes en avant. Le dessin est raide mais

(1) Un papyrus du Musée du Caire figure une femme, la défunte, la dame Herouben conduisant son troupeau de bœufs (MASPERO, *Guide du Musée du Caire,* 4e éd., 1915, no 4884).
(2) HARTMANN, *L'Agriculture dans l'Ancienne Égypte,* p. 267.
(3) ROSELLINI, *Monumenti Civili,* II, pl. XXXII.
(4) HARTMANN, *op. cit.,* p. 268, fig. 73, d'après WILKINSON, *Manners and Customs,* t. II, p. 84.
(5) PETRIE, *Deshasheh,* pl. XII = WRESZINSKI, *Berichtüber die photographische Expedition von Kairo bis Wadi Halfa...,* pl. 2. 3.

cependant l'encolure puissante, à bosse accentuée et la tête ont un certain caractère. Des lignes sinueuses sur le cou indiquent les replis de la peau. D'autres dessins sur ostraca représentent des animaux de cette espèce, qui sont dessinés de la même façon [1]. On se trouve ici en présence de très beaux spécimens de taureaux sauvages *neg*. On sait qu'une des épithètes favorites des rois d'Égypte fut, à partir de la XVIII[e] dynastie, « Le taureau puissant ». On ne doit pas être étonné de retrouver dans certains protocoles découverts à Deir el-Medineh, la silhouette de ce taureau sauvage qui était, avant tout, un animal reproducteur [2]. La puissance créatrice, telle était, en effet, la qualité que le roi désirait s'attribuer [3].

Parmi les autres scènes représentant des taureaux belliqueux, il faut mentionner spécialement un document très bien dessiné, mais malheureusement très effacé, qui nous a conservé le tableau d'une lutte entre deux taureaux *neg*. Un bouvier assiste à ce combat et semble vouloir séparer les combattants avec son bâton (2071) [4]. Il tient l'une des bêtes par une longe qui est tendue entre les deux cornes de l'animal. Dans un mouvement très expressif, l'autre taureau fonce en avant et plante ses cornes dans le poitrail de son adversaire. Ce dernier semble chanceler sous le choc. On ne peut malheureusement pas juger du dessin qui est très effacé, mais ce qui reste visible est très expressif et très vivant, particulièrement ce mouvement du taureau qui fonce, bien arc-bouté sur ses pattes, la queue levée fouettant l'air avec rage. Les quelques signes hiératiques situés sous la scène sont trop effacés pour être lus.

Un autre ostracon représente le même sujet (2104), mais dans un style très relâché et beaucoup moins élégant. Enfin une troisième esquisse (2108) met également en scène deux taureaux s'affrontant, mais sans la présence du bouvier; cette dernière peinture est particulièrement lourde et peu souple dans sa facture : c'est visiblement l'œuvre d'un débutant ou d'un artisan maladroit. Son embarras fut si grand pour dessiner la tête du taureau de droite qu'il fut obligé de l'effacer et de la laisser dans l'imprécision. D'autres dessins, trop estompés ou trop fragmentaires pour qu'on puisse juger du sujet, semblent pourtant se rattacher aux scènes de combats de taureaux. Un de ces fragments (2122) figure l'arrière-train d'un bovidé dont la queue fouette l'air rageusement : il doit foncer ou se battre avec un autre animal, cornes

(1) Cf. *infra*, n° 2071, 2110, et Daressy, *Ostraca*, n° 25076, pl. XVI.

(2) Daressy, *op. cit.*, pl. XXXIII, n° 25195, et Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1931-1932, p. 33, fig. 25, cf. *infra*, n° 2700, p. 144.

(3) Jacobson, *Dogmatische Stellung*, p. 58. L'auteur fait un rapprochement entre le *Ka*, force créatrice, et l'épithète du roi « taureau puissant » qui apparaît régulièrement dans la titulature royale à partir de la XVIII[e] dynastie.

(4) A moins qu'il ne cherche, au contraire, à les exciter pour les entraîner au combat. La tombe d'Amenemhat présente une scène de combat de taureaux, dans laquelle il semble bien que l'un des taureaux soit vaincu, mais un troisième animal qu'on amène, considère la scène d'un air furieux et semble tout prêt à entrer dans la lutte. Gardiner, *The tomb of Amenemhēt*, pl. VI; cf. aussi Hartmann, *L'Agriculture dans l'Ancienne Égypte*, p. 267; Newberry, *Beni-Hasan*, II, pl. VII; Petrie, *Athribis*, pl. XII.

contre cornes ainsi que nous l'avons vu sur l'ostracon 2071. Enfin un dessin très délavé figure un taureau en pleine course, le mouvement est particulièrement vivant et rapide. Ces scènes de tauromachie ne sont pas, parmi nos ostraca, les seules variantes du thème du bouvier menant son bœuf aux champs. L'une d'elle (2072), dans laquelle un jeune garçon agenouillé devant un bovidé à cornes courtes, tient la longe de l'animal et semble lui caresser le naseau, évoque les scènes d'engrais du bétail, telles qu'elles se présentent dans certaines décorations murales. On voit, en effet, à Tell el-Amarna, par exemple, des compositions à peu près semblables dans lesquelles un bouvier fait manger quatre ou cinq bœufs dans une position exactement pareille à celle qui est figurée sur notre ostracon [1]. Il serait donc question ici d'une esquisse pour une scène de gavage d'un bœuf; un oiseau qui volète au-dessus de l'animal semble vouloir profiter des restants du festin. Ce dessin est seulement indiqué au trait noir et on y sent la main inhabile d'un débutant : les proportions du bœuf sont ramassées et les pattes assez lourdes, mais il y a cependant une certaine franchise dans l'exécution et une certaine observation; l'oiseau qui volète au-dessus de la scène est particulièrement bien venu.

Il reste dans cette série un dessin un peu hésitant dans lequel l'animal est couché, tandis que deux hommes semblent vouloir le maintenir dans cette position. C'est vraisemblablement une scène de boucherie comme on en peut voir en si grand nombre dans l'iconographie funéraire des temples et des tombes. L'offrande de la jambe antérieure droite du bœuf, qui était le morceau de choix réservé aux dieux et aux morts, et de la tête était une scène rituelle qui donnait lieu à la succession de toutes les représentations figurant l'abattage et le dépeçage du bœuf. Ici nous devons assister à la première phase, celle qui consiste à faire coucher le bœuf pour lui lier les pattes afin de l'immobiliser. L'artiste s'est trouvé très embarrassé pour dessiner les pattes repliées sous le corps de l'animal, et là aussi il a laissé des lignes sans précision et hésitantes.

Dans une autre série de documents, les animaux sont figurés seuls, sans bouvier. Quelques-uns représentent, d'une façon malheureusement fragmentaire, de superbes bœufs gras (2115-2123-2124) visiblement engraissés en vue des processions et des sacrifices. Ce sont sans doute des bœufs [hiéroglyphes].

Un autre ostracon représente au contraire un très beau spécimen de taureau à demi sauvage *neg* [hiéroglyphes], avec ses cornes en demi cercle et sa bosse dorsale très accentuée. Pour en finir avec les divers sujets de ces séries de bovidés, signalons des fragments sur lesquels on peut voir, non plus un bœuf ou un taureau, mais une vache. Un fragment (2118) représente un petit veau tétant sa mère, sujet souvent traité dans l'art égyptien à toutes les époques [2]. Deux autres fragments (2117-2119) figurent une

(1) Davies, *The rocks tombs of el Amarna*, t. I, pl. XXV-XXIX; t. IV, pl. 9; t. VI, pl. 20; Hartmann, *L'Agriculture dans l'Ancienne Égypte*, p. 255, 256; Klebs, III, abb. 128; Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 351.

(2) On trouve notamment ce thème, traité avec un grand charme sur une coupe de bronze publiée par Bissing, *Metalgefässe*, p. 61, cf. aussi Capart, *Propos sur l'Art égyptien*, fig. 93, p. 135.

vache devant une corbeille remplie de grains qui se silhouette sur un fourré de papyrus. Il est possible que ce soit ici une scène d'engrais, mais je crois qu'on peut y voir plutôt le souvenir d'une scène religieuse qu'on rencontre souvent sur les stèles et dans les tombes de la région thébaine et notamment à Deir el-Medineh [1]. C'est celle dans laquelle la déesse Hathor, sous la forme d'une vache, sort de la montagne, et reçoit à la fois les hommages du défunt et de sa famille et d'abondantes offrandes accumulées sur une table ou dans une corbeille. Ici nous trouvons la corbeille remplie de grains ou d'offrandes végétales.

Ces derniers documents sont visiblement des réminiscences ou des esquisses ayant servi à la composition de certaines scènes dont les artistes illustraient les monuments, les stèles, les papyrus et d'autres objets. Certaines esquisses, comme celle du passage à gué, étaient des thèmes très en faveur sous l'Ancien Empire [2]. Les beaux mastabas de Saqqarah en montrent de magnifiques exemples. Mais on constate avec étonnement qu'au Nouvel Empire, ce sujet a complètement disparu des décorations murales. Il n'est pas rare de voir cependant, dans une disposition qui rappelle tout à fait celle de notre ostracon, des défilés de troupeaux conduits par deux bergers. Il s'agit vraisemblablement du dénombrement des troupeaux ou des apports des offrandes au dieu. D'autres séries permettent de faire des parallèles : les taureaux dont la tête s'orne de fleurs et de rubans rappellent les défilés de bœufs gras dans les processions [3]; le bœuf suivi de son bouvier évoque, d'une manière plus lointaine, il est vrai, la scène de labour, si souvent traitée dans les tombes et qui représente symboliquement l'âme du mort cultivant les champs d'Ialou dans l'au-delà [4].

L'esquisse du bœuf et de son bouvier rappelle également cette phase de la cérémonie de l'enterrement, dans laquelle des bœufs tirent le traîneau sur lequel est posé le sarcophage. Dans ce cas, un homme marche derrière l'attelage [5].

Ainsi, comme on le voit, la même remarque, qui a été faite pour les ostraca figurant des singes, peut s'appliquer ici. On ne peut retrouver exactement les mêmes scènes dans la peinture monumentale de cette époque. Les sujets des ostraca semblent plutôt être des souvenirs, des reflets de ces scènes. Ils ont, comme tous les dessins sur ostraca, une vie spontanée, très personnelle et des imprécisions pleines de charme, qui les différencient complètement des peintures plus conventionnelles et plus

[1] Bruyère-Kuentz, *La tombe d'Ari-Nefer* (*Mém. de l'I. F. A. O.*, t. LIV), pl. XX, 3 ; Vandier, *La tombe de Nefer-Abou* (*Mém. de l'I. F. A. O.*, t. LXIX), pl. VI, VII ; cf. aussi Naville, *Todtenbuch*, I, CCXII.

[2] Hartmann, *L'Agriculture...*, p. 250-251 ; Petrie, *Deshasheh*, pl. XV ; Newberry *Beni-Hasan*, t. I, pl. XXIX ; Wreszinski, *Atlas*, I, 105 ; Schäfer-Andrae, *die Kunst des Alten Orients*, p. 249.

[3] Wreszinski, *Atlas*, I, 219. Une stèle d'Amarna est ornée d'une scène tout à fait semblable, c'est la stèle d'Ani au Musée du Caire, cf. Steindorff, *Ä. Z.* (34), 1896, p. 64, fig. 11.

[4] Rosellini, *Monumenti Civili*, II, pl. XXXII ; Wreszinski, *Atlas*, I, 19 *a* ; Capart, *L'Art égyptien, choix de documents*, III, pl. 588.

[5] Tylor, *The tomb of Paheri*, pl. V ; Gardiner-Davies, *The tomb of Amenemhēt*, pl. XI-XII ; Davies, *Puymrê*, pl. 47.

traditionnelles, bien que plus parfaites, des monuments. C'est une constatation que l'on fera bien souvent au cours de cette étude au sujet de toutes les scènes et de toutes les figures qui seront étudiées plus loin.

E. — Il semble que le cheval ait été inconnu dans l'Égypte de l'Ancien Empire. Tout au moins n'en trouve-t-on pas de représentations. Ce ne fut, sans doute, qu'avec les invasions hyksôs, à la fin du Moyen Empire, que cet animal fut introduit sur les bords du Nil, comme bête de trait, attelé aux chars d'assaut des armées hyksôs. En effet, ce ne fut qu'à partir du Nouvel Empire que les artistes reproduisirent des chevaux dans leurs peintures et dans leurs bas-reliefs. Peut-être doit-on voir, dans cette introduction tardive, la raison pour laquelle les artistes animaliers, généralement si habiles et si observateurs, se montrent si conventionnels lorsqu'il s'agit du cheval. Les dessinateurs n'avaient pas, pour cet animal, le grand passé plein d'expérience et les remarquables exemples qu'ils avaient pour les autres animaux. Il est évident que c'est sous l'Ancien et le Moyen Empires que se placent les plus belles périodes créatrices de l'art égyptien et que les artistes de génie qui vécurent à ces époques surent traduire merveilleusement les formes et les mouvements des animaux. Les artistes du Nouvel Empire vivaient, en quelque sorte, de cet acquis et avec le souvenir des magnifiques productions de leurs prédécesseurs. Aussi, se trouvant en présence d'un nouvel animal, eurent-ils tendance à le fixer dans une attitude très décorative, certes, mais très arbitraire. D'ailleurs l'étude de ces dessins sur ostraca prouve abondamment, malgré quelques exceptions, que les artistes égyptiens dessinaient de mémoire et non d'après nature et que leurs interprétations étaient toujours, même dans de simples croquis, stylisées dans un sens décoratif.

A partir du moment où ils connurent les chevaux, les Égyptiens semblent en avoir fait un grand usage et un grand cas.

Le Pharaon avait des haras spécialement confiés à un intendant et dans lesquels était soignée une grande quantité de chevaux [1]. Un nombreux personnel était attaché aux écuries. Les haras prirent un si grand développement que les Égyptiens purent faire commerce de leurs chevaux et en vendre aux marchands étrangers [2]. Ils continuèrent à en importer également et on peut voir des représentations de prisonniers apportant des étalons comme tributs [3].

Si les Syriens montaient leurs chevaux sans harnachement, les Égyptiens, eux, couvraient souvent les leurs de somptueux ornements, principalement ceux qui étaient attelés aux chars royaux. On a de ravissants exemples de ce faste dans des scènes de batailles ou de chasses. On peut citer en première ligne les magnifiques

[1] Hartmann, *L'agriculture...*, p. 211 ; U. Bouriant, *Mém. Miss. au Caire*, t. V, 422, pl. IV, V.

[2] *Rois*, X, 28, 29 ; IV, 26.

[3] *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1929-1930, fig. 8 ; Davies, *The Rock tombs of el Amarna*, II, pl. 37-39.

chevaux qui ornent le coffret de Toutankhamon au musée du Caire [1]. Les chevaux y sont vêtus d'étoffes et de broderies et leur têtes sont empanachées de plumes d'autruches [2]. Même dans les attelages plus simples, les chevaux étaient toujours ornés et caparaçonnés. Ils étaient dirigés au moyen de guides actionnant un mors et ils étaient attachés au char, à peu près comme on peut le voir de nos jours, par un timon, des sangles et un collier [3].

Le char de guerre était une construction légère formée d'un plancher posant sur un essieu. La balustrade qui était courbe était ouverte à l'arrière, et l'aurige se tenait debout. Le char de guerre contenait les armes nécessaires et des carquois fixés à la balustrade [4]. Les chars de promenade semblent avoir été à peu près du même modèle mais dégarnis d'armes et de carquois.

Les représentations les plus fréquentes de chevaux à partir de la XIXe dynastie se trouvent dans les grandes scènes de batailles. Ils sont attelés à des chars et lancés au grand galop; les jambes antérieures étendues devant eux, ils reposent uniquement sur les sabots de leurs jambes postérieures, dans cette pose conventionnelle, pleine d'élan et d'allure, mais si peu naturelle, qui leur fut donnée par tous les artistes de tous les peuples de l'antiquité. Quelquefois ils sont représentés, cependant, marchant au pas, attelés à de légers chars de promenade, dans lesquels le propriétaire des champs allait faire sa tournée d'inspection [5]. Il semble, en effet, que le cheval n'ait pas été communément employé dans les travaux agricoles et qu'il ait été réservé de préférence à l'armée, car il ne nous est parvenu qu'une seule représentation montrant des chevaux attelés à une charrue [6]. Ils n'étaient que rarement représentés comme bêtes de selle; les Égyptiens ne montaient pas à cheval, du moins à cette époque, et les quelques représentations de cavaliers qu'on peut relever dans les bas-reliefs égyptiens nous montrent, non pas des soldats égyptiens, mais des soldats de l'armée ennemie [7]. Ce n'est qu'à l'époque ptolémaïque que l'armée égyptienne eut une cavalerie.

Sur les ostraca les scènes les plus nombreuses sont celles où les chevaux sont attelés à des chars, dans la pose conventionnelle des grandes scènes de bataille, et conduits par un aurige tenant à deux mains les guides et le fouet, ou encore dans une allure tranquille de promenade, attelés à un char léger ne comportant ni porte-flèches, ni

[1] Schäfer-Andrae, *Die Kunst des alten Orients*, p. 366; Carter-Mace, *The Tomb of Tutankhamon*, I, pl. LI à LIII.
[2] Schäfer-Andrae, *op. cit.*, p. 376, 378.
[3] Lefevre-Desnouettes, *L'attelage et le cheval de selle dans l'Antiquité*, p. 44.
[4] Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 34, 116; Th. Davis, *The tomb of Thoutmosis IV*, p. 24, pl. X-XI.
[5] Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 189; Tylor, *The tomb of Paheri*, pl. 3.
[6] Schäfer, *Prierstergrabe* (Leipzig 1908), p. 168, fig. 8. Cette représentation date du règne d'Aménophis IV.
[7] Petrie, *Six temples at Thèbes*, pl. VIII, 1; Capart, *J. E. A.*, VII, 1921, pl. VI, p. 32; Wreszinski, *Atlas*, II, 45-46; Lepsius, III, 145 *b*, *Edfou*, IV, p. 131.

instruments belliqueux. Sur d'autres dessins les chevaux sont représentés seuls, dans des poses différentes.

Sur ces ostraca on ne relève que peu de couleurs; les chevaux et les personnages sont peints invariablement en ocre-rouge. Le dessin et les détails sont tracés en noir. Quelquefois le char est peint en jaune pour exprimer qu'il est en bois.

Le nom égyptien du cheval est : , *ššmt* [1]. C'est le mot qui le désigne le plus fréquemment dans les textes dès la XVIIIe dynastie. Un autre mot qui signale plus particulièrement le cheval de guerre est : *ḳnw* [2].

Le terme : *ḥtr* (qui a donné en copte le mot : ϩⲧⲟ) était appliqué avant le Nouvel Empire aux attelages de bœufs. Il désigne également ceux de chevaux, à partir de cette époque. Le premier exemple de cette désignation se trouve sur la tablette Carnarvon, et date, par conséquent de la XVIIe dynastie [3].

A cette série de dessins de chevaux que nous étudions en ce moment, appartient un des plus beaux ostraca qui nous aient été conservés. Bien qu'il n'ait pas été trouvé sur le chantier au cours des fouilles, on peut cependant affirmer qu'il provient de Deir el-Medineh. Il y avait certainement dans ce village, à une certaine époque, un ou deux artistes hors ligne dont la sûreté de main et la justesse d'observation ont produit sur ces morceaux de calcaire de véritables œuvres d'art. Ce dessin de cheval, la hyène poursuivie par des chiens, certaines têtes de rois de ce catalogue (2568, 2570), sans oublier la magnifique ballerine du Musée de Turin, sont autant de petits chefs-d'œuvre, pleins de vie et de grâce, dont la surprenante liberté d'exécution ne se rencontre que rarement dans l'art égyptien.

Pour en revenir à ce cheval, on ne peut trop admirer la hardiesse de sa pose, la sûreté de la ligne qui dessine la croupe et la merveilleuse courbe du cou. Il y a, dans le mouvement de ce cheval se grattant le museau avec sa jambe de derrière, et dans l'expression de sa tête, une telle vérité et une telle justesse d'observation, qu'on ne songe pas à reprocher au dessinateur son impuissance à camper l'animal sur ses jambes antérieures. Celles-ci, en effet, projetées en avant, ne lui auraient pas permis de se tenir en équilibre [4]. Ce dessin est néanmoins une des œuvres les plus extraordinaires et les plus rares qui aient été trouvées jusqu'ici parmi les ostraca figurés. Il est probable, même, que cette vérité d'expression et ce «modernisme» ont rarement été dépassés dans la peinture égyptienne.

Bien que n'ayant pas le caractère et la hardiesse de cette peinture les autres dessins de cette série sont très bien venus. On remarquera notamment, une petite scène,

[1] *W. B.*, IV, p. 277; *Urkunden*, IV, p. 9, l. 10, 36; *id.*, p. 663.
[2] *Guide du Musée du Caire*, 1915, p. 216, n° 937, l. 11 = *Urkunden*. III, pl. II.
[3] Gardiner, *Journ. of Eg. arch.*, III (1916), p. 95 et seq.
[4] Les jambes antérieures devraient reposer verticalement sur le sol, pour assurer au corps un appui solide, comme on peut le voir sur le charmant dessin d'un petit veau dont le mouvement a de grandes analogies avec celui du cheval et qui se trouve dans la tombe de Kenamon (*Bull. of the Metr. Mus. of Art* [New York], *Eg. Exp.*, 1916-1917, p. 22, fig. 31); cf. aussi *Meir, IV*, pl. XIV (VIe Dyn.)

non seulement très bien conservée mais aussi très joliment observée et très bien équilibrée (2158). Un homme au crâne chauve, monté dans un de ces légers chars de promenade dans lesquels les riches propriétaires allaient faire la tournée d'inspection de leurs domaines [1], tient dans sa main droite un fouet et, dans la gauche, les guides. Le char est tiré par deux chevaux : l'absence de sangles et de collier n'est peut-être qu'un oubli du dessinateur qui, en revanche, à fort bien indiqué le mors et le caparaçon. Les lignes qui dessinent les contours des deux chevaux sont si rapprochées qu'on pourrait croire à première vue qu'il n'y en a qu'un.

Un autre ostracon d'un assez bon dessin également est particulièrement intéressant par son sujet (2159). Il représente un personnage, monté en amazone sur un cheval lancé au galop dans le désert. Nous avons déjà dit que les Égyptiens ne se servaient pas des chevaux comme bêtes de selle et que les représentations connues de cavaliers figurent généralement des étrangers. On est donc tout naturellement amené à trouver dans cette petite peinture une influence étrangère et c'est pourquoi on a cru pouvoir identifier ce cavalier à la divinité syrienne Astarté, déesse de la guerre. Cette identification a été faite par Davies [2] à propos d'un ostracon semblable, qui lui appartient. Un autre dessin de l'ancienne collection Wreszinski, maintenant conservé au Musée de Berlin [3], est le troisième ostracon reproduisant cette scène [4]. L'identification de ces figures à celle de la déesse Astarté est d'ailleurs confirmée par une représentation semblable gravée sur un rocher près du temple de Rédésieh dans le désert à l'Est d'Edfou. C'est une stèle taillée à même le roc. Au registre supérieur, Séti Ier fait une offrande de vin à plusieurs dieux; au registre inférieur, la déesse étrangère est représentée galopant sur un cheval, brandissant une lance et un bouclier. Au-dessus d'elle est inscrit son nom dans sa transcription hiéroglyphique : (fig. 15) [5].

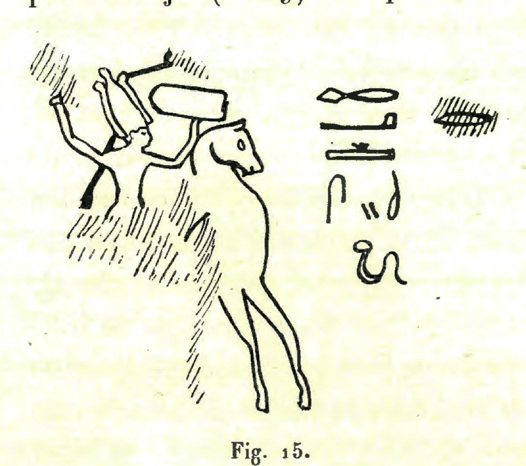


Fig. 15.

La ressemblance entre cette figure et celle des ostraca que nous venons de citer est, malgré quelques différences dans la pose, absolument formelle, c'est pourquoi l'inscription de Rédésieh permet d'identifier avec certitude le personnage de notre

[1] Wreszinski, *Atlas*, I, 240.
[2] *J. E. A.*, 1917, p. 234.
[3] Schäfer-Andrae, *Die Kunst des alten Orients*, p. 381.
[4] Un quatrième dessin de ce sujet figure sur un ostracon de Turin, si mes souvenirs sur l'examen rapide d'un morceau très effacé sont exacts. Cf. aussi Keimer, *Études d'Égyptologie*, fasc. III, pl. III.
[5] Golénischeff, *Rec. Trav.*, XIII, p. 78; Gunn-Gardiner, *J. E. A.*, 1917, p. 251; S. A. B. Mercer, *Egyptian Religion*, vol. III, n. 4, oct. 1935; *Astarté in Egypt*, p. 196, fig. 1.

esquisse [1]. Astarté porte, ici, comme sur l'ostracon de Davies, une tunique courte et tient dans une de ses mains une arme, très effacée, mais qui doit être une lance. Elle ne porte ni casque, ni bouclier et elle monte, non pas à califourchon ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, mais en amazone, ce qui semble être une mode syrienne. On a retrouvé, en effet, sur les graffiti du Sinaï, datant de la XIIe dynastie, des représentations d'Asiatiques montés en amazones sur des ânes [2]. Nous avons vu combien sont rares les représentations de cavaliers dans l'art égyptien classique; ceux qu'on peut signaler figurent toujours des Asiatiques. Ils sont particulièrement nombreux à cette époque de grandes conquêtes. Ces expéditions favorisèrent entre la Syrie et l'Égypte des échanges aussi bien commerciaux qu'artistiques et religieux. Les Égyptiens admirent, à ce moment, dans leur panthéon certaines divinités, dont les étrangers avaient importé le culte aux bords du Nil. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, à voir figurer sur les monuments ainsi que sur ces ostraca, cette déesse guerrière venue d'Asie. Sur cette représentation d'Astarté, on remarquera que le cheval n'a ni mors ni guides; on voit seulement autour de son cou quatre lignes simulant sans doute un collier. L'animal est dessiné dans cette pose conventionnelle et allongée qui représente les chevaux au galop et que nous avons déjà signalée plus haut. L'allure, d'ailleurs, est pleine de mouvement et la silhouette générale est assez élégante. Cependant le dessin du cheval n'est pas très bon, la tête est trop petite et gauchement indiquée, tandis que les jambes sont d'un dessin lourd et mou. L'animal bondit au-dessus d'une ligne sinueuse qui figure le désert. Malgré quelques détails un peu imparfaits, cet ostracon reste un des plus charmants de cette série. On ne saurait montrer autant d'indulgence pour un fragment (2161) d'un dessin lourd et raide. La crinière des chevaux est indiquée d'une façon mécanique; on cherche en vain le tracé plein d'aisance et de hardiesse qui caractérise le dessin égyptien même lorsqu'il est l'œuvre d'un débutant. Le geste de l'homme qui marche devant les chevaux est sans franchise et peu courant dans l'art égyptien. En revanche, le harnachement est très exact et bien observé, les chevaux sont complètement équipés, une sangle passée sous le ventre et le collier est retenue sur le dos par une sorte de sellette ornementale. Sur la tête est fixée une pièce de métal, tandis que les courroies sont attachées à un

[1] En plus de la stèle bien connue du Musée de Turin où la déesse est figurée à cheval dans la même pose qu'à Rédésieh (Mercer, *Egyptian Religion*, III, n° 4 [oct. 1935], *Astarté in Egypt*, p. 197, fig. 2), il faut citer aussi deux intéressantes stèles représentant une adoration à Astarté. Sur la première, la déesse est figurée dans le registre supérieur. Elle est nue et casquée, montée sur un cheval; elle brandit une lance dans sa main droite. Cette silhouette offre de telles ressemblances avec celle de notre ostracon qu'il est impossible de ne pas en être frappé. Cette stèle date certainement, elle aussi, de la XIXe dynastie (Quibell, *The Ramesseum*, pl. XXVII, 6). Enfin le second document est un fragment de stèle montrant la figure de Thoutmosis IV en adoration devant une déesse à cheval qu'on suppose être Astarté. Il ne reste de ce personnage que les mains tenant une lance et un bouclier. La tête du cheval subsiste également sur ce fragment (Petrie, *Six temples at Thebes*, pl. VIII, 1).
[2] Černý, *Archiv Orientalni*, VII, 1935, p. 384.

muselon [1]. Il n'y a pas d'indication de mors. Malgré ces détails assez précis et justes, on ne peut s'empêcher d'avoir des doutes sur l'authenticité de cette pièce [2]. On y remarquera, d'abord, certaines lignes tracées par petits tronçons comme à l'aide d'un poncif, ce qui n'était nullement une méthode de travail égyptienne; ensuite on comprend mal pourquoi les chevaux attelés à un char, conduit par un aurige, sont précédés d'un guide qui tient une corde et qui n'est pas sur le même plan que l'attelage. De l'aurige il ne reste que la main, qui tient les guides et dirige les chevaux, mais cette main se trouve si près de la tête des chevaux que si on veut reconstituer la partie manquante on s'aperçoit que le bras de cet aurige serait d'une longueur démesurée. Ce sont tous ces détails qui rendent ce dessin extrêmement douteux.

Il nous reste à mentionner quelques documents malheureusement fragmentaires ou très effacés. L'un d'eux, qui est très élégant (2162), est cependant l'œuvre d'un débutant si on en juge par la disproportion des jambes des chevaux. Devant l'attelage, une chèvre broute une plante. Sur d'autres petits fragments, on remarquera (2178) la croupe d'un cheval qui rue et deux autres animaux dans une pose élégante (2165-2166). Mais un de ces morceaux est d'une qualité si exceptionnelle qu'il mérite qu'on s'y arrête un peu plus longuement (2167) : c'est une plaque de calcaire soigneusement nivellée et décorée des deux côtés. La finesse et l'élégance du dessin rendent plus regrettable encore le morcellement de cet ostracon. Un petit chien noir court entre les pieds des chevaux dans le sens inverse de leur marche. Les jambes des animaux sont étendues dans le mouvement de galop. Au verso est un très beau fragment de palmier doum. Il est évident que l'auteur de ce double ostracon était un maître très sûr de son métier.

Une autre scène un peu différente des précédentes (2173) a peut-être trait au soin donné aux animaux, comme on l'a déjà vu à propos des bœufs; elle représente un cheval mangeant dans une grande corbeille posée sur une sellette. Enfin, un dessin (2190) de cette série est le seul exemple d'âne qui nous soit parvenu sur ostracon. On se serait attendu à rencontrer parmi ces dessins sur calcaire, un beaucoup plus grand nombre de figurations d'ânes; cet animal était et est encore si répandu en Égypte, où son utilité est si grande, que les artistes égyptiens ont eu maintes fois l'occasion de le représenter. Les exemples en sont si connus et si nombreux qu'il semble inutile de les rappeler ici. On ne peut que s'étonner de l'absence, dans ces scènes familières, de la silhouette populaire des ânes.

Nous avons déjà signalé qu'il était assez facile de trouver dans l'art égyptien, parmi les scènes belliqueuses des temples ou celles plus pacifiques des tombes, des sujets qui rappelent beaucoup ceux de nos documents; on pense surtout à certains modèles d'attelage et à certains groupes dans lesquels se retrouvent les mêmes figures

[1] Lefebvre-Desnouettes, *L'attelage et le cheval de selle à travers les âges*, p. 44.
[2] Ce doute est d'autant plus légitime que cet ostracon a été acheté chez un antiquaire et non trouvé sur un champ de fouilles.

stéréotypées de chevaux. On peut également faire la même comparaison avec certaines stèles où le mort lui-même est figuré conduisant son char [1] ou avec des scènes peintes sur des objets, comme sur le coffret de Toutankhamon. Quelques poteries ont été retrouvées, qui sont ornées de chevaux marchant ou galopant. Ces exemples, qui d'ailleurs sont assez rares, proviennent en partie de Deir el-Medineh [2].

On sait que ce site a donné une ample moisson de poteries de toutes sortes. Les chevaux peints sur ces poteries sont moins conventionnels que ceux qui sont

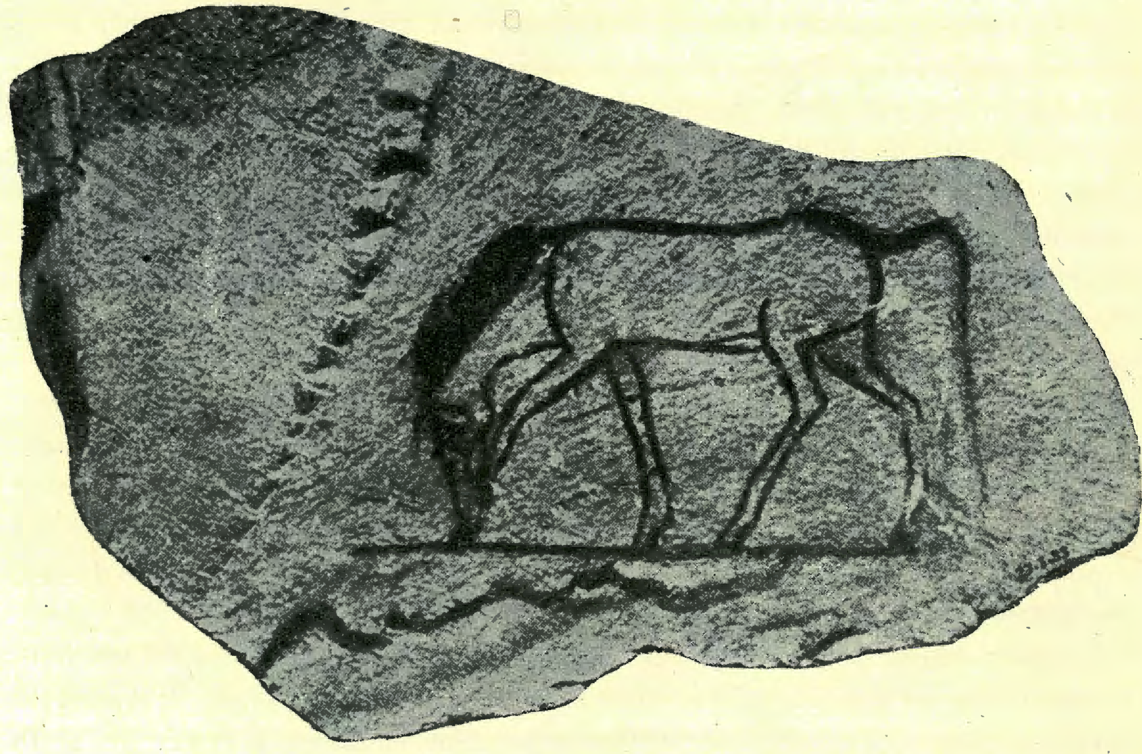


Fig. 16.

représentés sur les monuments, et sont plus apparentés, comme style, à ceux des ostraca figurés.

Il faut signaler également comme représentations de chevaux, comparables à celles de ce catalogue, un très beau dessin sur calcaire conservé au Metropolitan Museum de New York et trouvé dans une tombe de Thèbes (fig. 16) [3]. Il représente un cheval qui penche la tête vers sa jambe antérieure gauche. La forme est élégante, quoique les jambes soient peut-être un peu longues. Mais le mouvement parfaitement juste

[1] Lacau, *Stèles du Nouvel Empire* (*Cat. Gén. du Mus. du Caire*), pl. XXI et pl. LXVI.
[2] Nagel, *B. I. F. A. O.*, XXX (*Mélanges Loret*), 1re partie (1931), p. 185; Schäfer-Andrae, *Die Kunst des Alten Orients*, pl. XIX.
[3] *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1922-1923, p. 23, fig. 16. Capart, *L'Art égyptien, Choix de Documents III, Les Arts graphiques*, pl. 581.

et bien observé n'a rien de conventionnel. Il est visible que l'artiste a reproduit ici un mouvement vu sur nature, comme pour l'admirable dessin de notre collection.

D'autres collections possèdent aussi des ostraca représentant des chevaux; on peut en citer de très jolis exemples à Bruxelles, à Hanovre, à l'University College de Londres, entre autres, qui proviennent tous, soit de Deir el-Medineh, soit de la région environnante, et peuvent être datés de la même époque.

F. — Nous avons remarqué, dans les séries d'ostraca que nous venons de décrire, que des figures d'animaux isolés ne se rencontraient qu'à titre exceptionnel. Dans presque tous les cas, des personnages humains avaient leur place dans les groupes. Il s'agissait donc de scènes composées. Nous allons étudier maintenant une série de dessins reproduisant des figures isolées dont un grand nombre donnent l'impression d'être des croquis d'après nature. On verra des études de mouvements, des attitudes d'animaux retracées avec cette précision, cette justesse d'observation qui caractérisent les dessins d'animaux dans tout l'art égyptien. Il n'y a pas eu de peuple dans l'antiquité qui ait su, mieux que les Égyptiens, traduire d'une façon aussi synthétique et décorative, mais en même temps aussi vivante et réaliste, les figures d'animaux dans le caractère qui leur est propre et dans leurs différentes attitudes. Ce peuple devenu sédentaire grâce à la merveilleuse fertilité de cette Vallée s'adonnait, avant tout, à la culture et à l'élevage. Les hommes vivant en contact permanent avec leurs animaux avaient tout loisir de les observer et de détailler leurs caractères, ce qui explique la facilité, pour les artistes particulièrement doués qu'ils étaient, de devenir des maîtres animaliers.

Le seul ostracon de cette série qui soit décoré d'une scène composée est fort intéressant par la rareté de son sujet et par la façon dont il est traité (2192). Il représente un magnifique acacia « *Sont* », que des chèvres broutent, tandis que le berger, de l'autre côté de l'arbre, coupe avec sa faucille les branches que ses animaux ne peuvent atteindre. L'acacia est remarquablement dessiné, avec son tronc large et ses longues branches sinueuses d'où tombent le feuillage léger et les fruits en forme de gousses qui le caractérisent, les chèvres sont tracées d'une façon rapide, mais sûre et l'une d'elles, qui se dresse sur ses pattes postérieures pour atteindre les plus hautes branches, a malgré sa taille disproportionnée un mouvement très juste et bien observé. A la droite de l'arbre, le chevrier tient une sorte de bâton assez long, au bout duquel était emmanchée une lame courbe en métal, permettant de couper les branches élevées des arbres et des arbustes [1]. C'est le bâton : [hiéroglyphe], *ʿwt,* que nous avons déjà vu entre les mains des bouviers [2] et qui est souvent employé comme signe-mot pour désigner les chèvres, les moutons ou les troupeaux de petit bétail [3]. Il était donc, par excellence,

[1] Hartmann, *L'Agriculture dans l'Ancienne Égypte,* p. 83, fig. 13, 8 *a.*

[2] Cf. *infra,* p. 24.

[3] Newberry, *Beni-Hasan,* II, pl. XXX; Davies, *Deir el-Gebrawi,* I, pl. XXIV, XXV; *Urkunden,* IV, 1124.

l'attribut des bergers. On a remarqué qu'aujourd'hui encore, certaines tribus nomades d'Égypte, les Ababda et les Bisharîn, emploient ce même long crochet pour abaisser les branches hautes des acacias ou d'autres arbres afin de permettre à leurs chèvres ou à leurs moutons de brouter les feuilles [1].

L'acacia représenté ici avec tant de précision et d'exactitude est un arbre originaire d'Égypte et d'Asie, dont plusieurs espèces croissaient et croissent encore dans la Vallée du Nil. Les deux variétés les plus connues sont l'acacia *Seyal* et l'acacia *Nilotica.* Ce dernier a le tronc trapu, les branches sinueuses et le feuillage pinné. Au printemps, l'acacia donne des fruits en forme de petites grappes [2]. Le dessin de cet ostracon reproduit donc avec exactitude un *acacia Nilotica* ou *Sont.* Le nom égyptien de l'acacia est : [hiéroglyphes], *šnd,* mot qui se retrouve en copte sous la forme ϣⲁⲛⲧ, ou ϣⲟⲛⲧⲉ. On reconnaît d'ailleurs que le même mot s'est conservé dans l'arabe moderne pour désigner cet arbre.

Les Égyptiens faisaient grand usage de l'acacia, ils se servaient de son bois en ébénisterie pour faire des coffrets, des meubles et des statuettes et surtout les bateaux. La résine était employée en qualité de gomme, mélangée à l'eau et aux couleurs pour rendre celles-ci adhérentes [3]. Enfin, en plus de la gomme arabique, on extrayait de l'acacia certaines huiles qui servaient en médecine, ainsi que le mentionnent quelques papyrus médicaux [4].

Les chèvres, qui jouent ici un rôle important, étaient très répandues en Égypte dès les plus anciens temps, puisqu'on en voit des représentations dès l'époque prédynastique [5].

Les Égyptiens élevaient plusieurs espèces de chèvres, dont beaucoup de momies ont été retrouvées, particulièrement à Saqqarah. Les trois espèces principales qui vivaient alors en Égypte, étaient : la chèvre au nez busqué (*Hircus thebaicus*) [6], qui a les oreilles longues et tombantes et les cornes très courtes et souvent même absentes; la chèvre mambrine (*Hircus mambrinus*) [7], dont les cornes longues et contournées chez le bouc sont courbes chez la chèvre, avec les pointes légèrement relevées en avant; les oreilles sont également longues et pendantes. Enfin, la troisième espèce est celle des chèvres naines (*Hircus reversus*) [8], dont les cornes sont très courtes, les oreilles petites et pointues et le menton orné d'une barbiche.

Ces descriptions, on doit le reconnaître, ne facilitent pas beaucoup l'identification

[1] Newberry, *J. E. A.,* XV, 1929, p. 84.

[2] Keimer, *Bull. de la Société royale de Géographie,* t. XVIII, pl. II, fig. 2.

[3] Lucas, *Ancient Egyptian materials and industries,* 2e éd., p. 294.

[4] V. Loret, *Recueil de Travaux,* II, p. 64; Pline, *Histoire Naturelle,* XIII, 19 (9).

[5] J. de Morgan, *Recherches sur les origines de l'Égypte,* t. II (1897), p. 264, pl. III.

[6] C. Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'Antique Égypte,* p. 104 et Brehm, *La vie des animaux illustrée,* p. 599.

[7] C. Gaillard, *Les Tâtonnements des Égyptiens...,* p. 4; Brehm, *op. cit.,* p. 592.

[8] C. Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'Antique Égypte,* p. 102; Brehm, *op. cit.,* p. 599.

des chèvres qui sont dessinées autour de notre acacia. Elles ont en effet, toutes les particularités des chèvres mambrines mais elles ont les oreilles bien dressées. Leur taille et la longueur de leurs cornes nous empêchent cependant de les identifier à des chèvres naines. On peut donc supposer qu'il s'agit ici d'une espèce provenant de croisements, ou encore que l'artiste dessinant de mémoire a négligé l'exactitude des détails ou les a confondus. Je crois cependant que là première hypothèse est plus vraisemblable, car dans plusieurs représentations, les chèvres sont ainsi figurées avec les oreilles pointues et bien dressées [1].

En égyptien ancien, plusieurs mots désignaient les chèvres. Sous l'Ancien Empire, par exemple, dans la tombe de Mera, on trouve le mot : [2] généralement employé pour désigner les bœufs. Un autre mot : , particulier au vocabulaire de l'Ancien Empire [3], et de la Première Période Intermédiaire, ne se retrouve pas sous le Nouvel Empire. Le mot : [4] est à toutes les époques le plus fréquemment employé pour désigner les chèvres, ainsi que le mot : qui signifie plutôt : « petit troupeau » [5]. Enfin, un autre nom qu'on trouve dans un papyrus médical : [6], désigne également les chèvres.

Cette petite composition, unique jusqu'à maintenant dans nos documents, n'est cependant pas un sujet exceptionnel dans l'art égyptien. Ce thème était déjà en faveur sous l'Ancien Empire. Dans une tombe de Zauiet el-Meïtin [7], on peut voir des chèvres à l'assaut d'un arbre, qu'un homme armé d'une hache s'apprête à abattre. C'est le même sujet traité avec la symétrie et le style très pur, propres à l'art de l'Ancien Empire. A l'époque qui nous occupe, c'est-à-dire à la XIXe dynastie, contemporaine de ces ostraca, on remarque dans plusieurs tombes, des scènes semblables [8], et entre autres une fresque d'une chapelle bien connue de Deir el-Medineh [9], qui présente avec notre ostracon des analogies frappantes. Elle réunit également autour d'un acacia des chèvres qui broutent les branches sous le surveillance d'un berger. Comme ici, les chèvres, dont quelques-unes se dressent pour atteindre les basses branches de l'arbre, ont des cornes longues et des oreilles bien droites ; l'arbre, qui ressemble beaucoup au nôtre, est couvert de longues gousses noires. C'est probablement cette scène de la chapelle du scribe Ipouy, qui a inspiré la petite composition de notre ostracon (fig. 17). Ces chapelles de tombes étaient ouvertes au public, et je suppose

(1) Lepsius, *Denkmäler*, II, pl. 111 ; Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1924-1925, p. 35, fig. 23 ; Wreszinski, *Atlas*, I, 363.
(2) *W. B.*, I, 326.
(3) *W. B.*, I, 279.
(4) *W. B.*, I, 205.
(5) *Urkunden*, IV, 11, 24 ; Newberry, *Beni-Hasan*, II, pl. XXX ; *Deir el-Gebrawi*, I, pl. XXIV et XXV.
(6) *Papyrus Ebers*, 63, 16 ; Paton, *Animals* II, E. 17 *b*.
(7) Lepsius, *Denkmäler*, II, pl. 111 *b* ; Varille, *La tombe de Ni-Ankh-Pepi* (*Mém. de l'I. F. A. O.*), pl. XVI et p. 15 = Lepsius, *Denkmäler*, II, 108.
(8) Wreszinski, *Atlas*, I, 128-130.
(9) Davies, *Two Ramesside Tombs*, pl. XXX.

que les jeunes dessinateurs s'exerçaient à reproduire de mémoire les scènes qu'ils avaient remarquées ainsi, soit dans les chapelles, soit au cours de leurs promenades dans les champs où ils pouvaient si souvent observer sur le vif les gestes des animaux. Ce charmant sujet a été exploité aussi par les décorateurs pour orner certains objets. C'est ainsi qu'on peut le relever à l'intérieur de coupes en terre cuite [1], ainsi que sur des coffrets funéraires en bois stuqué [2] (fig. 18). Mais il semble que rares soient les décorations qui aient atteint la qualité de notre ostracon qui, par la vérité des détails et la spontanéité du dessin, mérite une place de choix parmi les pièces les plus originales et les plus intéressantes de cette collection.


Fig. 17.

Comme nous l'avons déjà dit les autres dessins de cette série figurent un animal dans une pose familière, mais seul et sans essai de composition. C'est ainsi qu'on peut voir sur deux ostraca (2190-2191) un moufflon à manchettes (*Ammotragus tragelaphus*) [3], dont les cornes puissantes s'enroulent en s'écartant d'abord l'une de l'autre, puis se rapprochent à leur extrémité. Les poils de cette espèce d'ovidé sont extrêmement longs sur les pattes et sur le poitrail. Ce moufflon souvent représenté dès l'Ancien et le Moyen Empires [4], était appelé : [5].

Un très joli exemple d'ibex (*Ibex Nubiana*, Cuvier), ou bouquetin Beden [6], est également figuré sur un morceau de calcaire (2193). Il est couché, les pattes repliées sous son corps. Ses longues cornes recourbées ont des nodosités transversales notées avec soin. Les Égyptiens avaient, dès l'Ancien Empire, tenté d'apprivoiser l'ibex dont la chair était, comme elle l'est encore aujourd'hui, très appréciée. On peut en relever de nombreuses représentations dans les mastabas de Saqqarah et dans les tombes de la Moyenne Égypte et de la région thébaine [7] où il figure dans des scènes de chasses. Ce bouquetin, dont le

(1) Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1925, t. III, p. 35, fig. 23.
(2) Capart, *Documents*, I, pl. 78 et *Propos sur l'Art égyptien*, p. 122, fig. 85.
(3) C. Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'Antique Égypte*.
(4) Newberry, *Beni-Hasan*, II, pl. XIII ; R. Hartmann, p. 24. *Ä. Z.* (1864), p. 23.
(5) *W. B.*, I, p. 61.
(6) Brehm, *La vie des animaux illustrée*, p. 584 ; C. Gaillard, *Les tâtonnements des Égyptiens*..., p. 10.
(7) Wreszinski, *Atlas*, III, pl. 51-90 ; Newberry, *Beni-Hasan*, I, pl. XXX ; II, pl. XIV, XXXVI, 1 ; Wilkinson, *Manners and customs*..., II, p. 92, fig. 357 ; Wreszinski, *Atlas*, III, 109.

nom égyptien était [1], se trouve encore en Égypte, Schweinfurth le signalait dans les montagnes de l'est de Farchout. D'après Anderson, il habite également au Liban, en Palestine, au Sinaï et en Égypte entre le Nil et la mer Rouge ainsi qu'en Nubie.

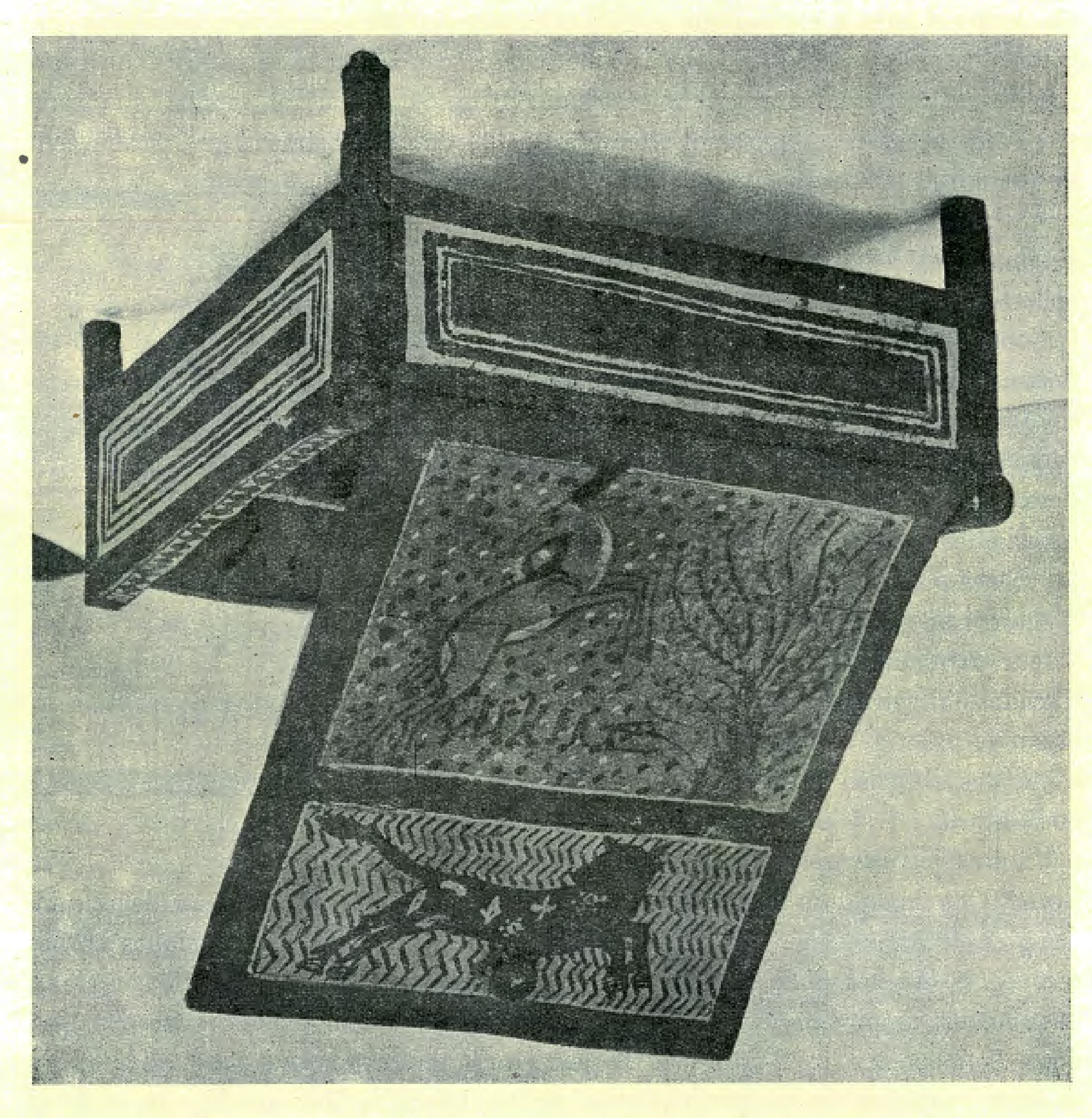


Fig. 18 (cliché retourné afin de présenter les décorations d'une façon lisible).

Deux morceaux fragmentaires (2194-2195) représentent probablement des gazelles. L'un d'eux figure l'arrière-train d'un animal à pelage tacheté de noir et de brun. Sa queue courte ne peut être celle de l'addax, ni de l'oryx, mais seulement celle d'un antilopidé; c'est peut-être une gazelle Dorcas. En Égypte, la gazelle était aussi répandue que l'ibex; elle était désignée par le mot : [2]. Il existait deux

(1) *W. B.*, II, 202. — (2) *W. B.*, V, 191; Paton, *Animals*, E 17 *a*, p. 11.

espèces de gazelles : la gazelle Dorcas, figurée surtout sur les monuments d'Ancien Empire en Basse Égypte, et la gazelle Isabelle plus répandue en Haute Égypte. Elle était un peu plus grande que la précédente et ses cornes sont fortement recourbées en arrière [1], tandis que les cornes de la gazelle Dorcas ont les pointes légèrement redressées en avant. De nombreuses momies de gazelles ont été retrouvées au sud-est d'Esneh en Moyenne Égypte [2].

Les Égyptiens ont aimé à toutes les époques reproduire la silhouette gracieuse de la gazelle. Le Nouvel Empire qui nous intéresse plus directement nous a laissé dans de nombreuses scènes de chasses maintes figures de gazelles. Nous signalerons

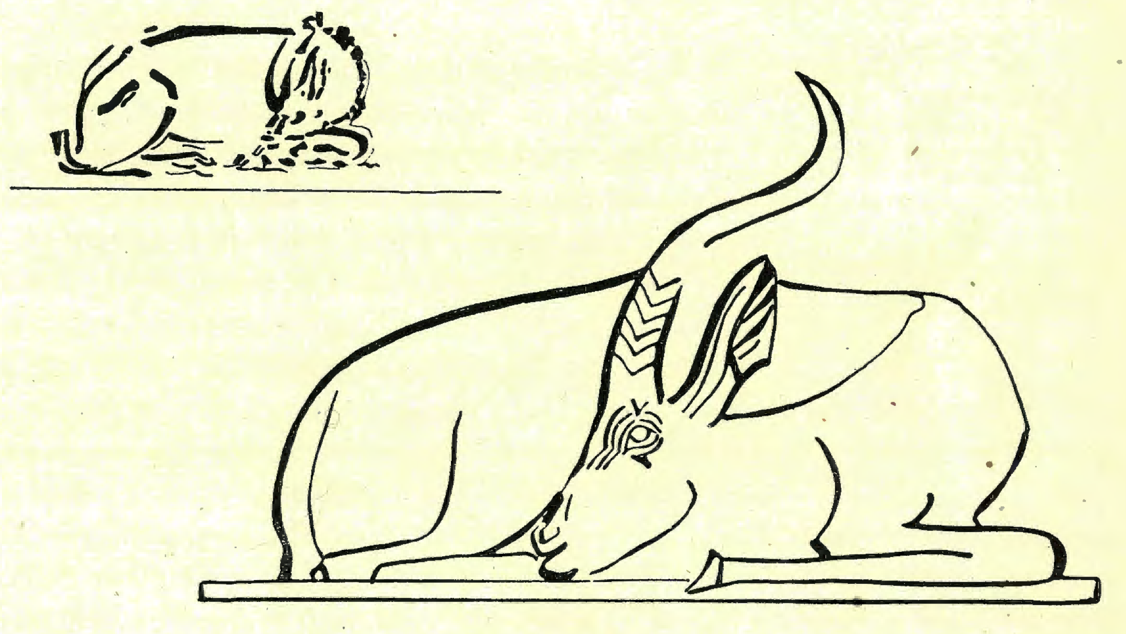


Fig. 19.

tout spécialement la paroi d'une tombe inachevée de Gournah (fig. 19) sur laquelle une scène ébauchée montre des jeunes chevreaux et des antilopes, les uns couchés, les autres courant; la liberté du dessin et la justesse des traits rappellent beaucoup les meilleurs de nos croquis sur ostraca. Cette peinture inachevée est particulièrement intéressante parce qu'elle est due sans doute à ces mêmes artistes qui dessinaient sur ostraca. M. Capart qui a publié cette scène la compare à une silhouette de gazelle couchée datant de l'Ancien Empire et dont la pose est exactement semblable à celle de la gazelle de l'esquisse inachevée. Il se demande même si les artistes ne se servaient pas d'une sorte de « manuel de dessin » qu'ils se transmettaient d'âge en âge [3]. Cette question mériterait d'être approfondie; en tous les cas ce ne sont pas les ostraca

(1) Gaillard, *op. cit.*, p. 8.
(2) Lortet-Gaillard, *La faune momifiée de l'ancienne Égypte*, 1re série, p. 82, fig. 42 à 45.
(3) Capart, *Documents pour servir...*, I, pl. 19 *b* et p. 48.

figurés qui, avec leur liberté, leur spontanéité et leurs imperfections ont pu servir de « modèles ».

Pour en revenir aux gazelles, on se doit de rappeler que les Égyptiens donnaient volontiers la forme de ce charmant animal à certains de leurs plus jolis objets de toilette ; on pense surtout aux cuillers à fards sculptées en forme de gazelles couchées ou d'oryx dont le corps évidé sert de cupule [1] ; le corps d'une gazelle décorait l'accoudoir ajouré d'un fauteuil, d'autres objets encore, des vases, des harpes étaient ornés de têtes de gazelles [2]. Les Égyptiens avaient su tirer parti des formes élégantes de ce gracieux animal, non seulement en le reproduisant dans les fresques mais encore sur de nombreux objets usuels.

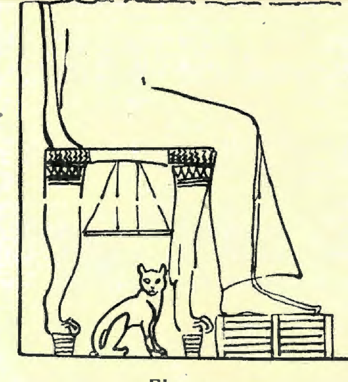


Fig. 20.

G. — Tandis que les chèvres, les gazelles et les ibex se trouvent représentés à toutes les époques de l'art égyptien, les chats, en revanche, ne semblent pas avoir été figurés sous l'Ancien Empire. Les premières représentations de cet animal datent de la XIIe dynastie et se trouvent dans les tombes de Beni Hasan [3] ; il joue plus tard un grand rôle religieux comme animal consacré à Bastet, la célèbre déesse de Bubastis qui était elle-même représentée comme une femme à tête de chat : son sanctuaire contenait une grande quantité de statuettes de chat en bronze, en bois ou en pierres, déposées comme ex-voto [4]. Ailleurs on a retrouvé des chats momifiés, ce qui indique la vénération dont la population les entourait. D'autre part, certaines illustrations de scènes mythologiques nous montrent le chat assimilé au dieu Rēʿ lui-même. C'est ainsi qu'un chapitre du *Livre des Morts* commémore la lutte du chat (Rēʿ) contre le serpent des ténèbres (Apophis), dont il coupe la tête avec un couteau. Cette scène, qui est reproduite sur de nombreuses vignettes de papyrus funéraires [5], figure également dans certaines tombes du Nouvel Empire [6]. Mais ce n'est pas seulement dans des scènes religieuses ou mythologiques que les artistes égyptiens se sont plu à dessiner des chats : dans plusieurs tombes thébaines, entre autres à Deir el-Medineh, le chat est représenté comme un familier de la maison, attaché sous le fauteuil de son maître (fig. 20) [7] ou encore caché dans les fourrés de papyrus où il chasse les oisillons réfugiés dans leurs nids.

(1) M. Frederiq, *J. E. A.*, XIII (1927), p. 13, pl. IX.

(2) Le rôle de la gazelle dans les arts mineurs ne doit pas faire oublier le caractère sethien dont elle est constamment marquée dans la mythologie.

(3) Newberry, *Beni-Hasan*, I, pl. XXXIV ; II, pl. VI ; IV, pl. V. Cependant un nom de femme : *Myt* « la chatte » est à signaler dès la XIe dyn. (Mentouhotep III), cf. Ranke, *Die Personnennamen*, p. 145.

(4) C. Boreux, *Catalogue du Louvre*, p. 395 ; Maspero, *Guide du Musée du Caire*, 4e éd., 1915, p. 464.

(5) Naville, *Todtenbuch*, I, chap. 17 pl. XXX ; Hartmann, *Ä. Z.*, II (1864), p. 11.

(6) Davies, *The Work of the Tytus Mem. Fund.* (*Metr. Mus. Bull.*, 1920-21, p. 28, fig. 11).

(7) V. Scheil, *Mém. Miss. au Caire*, V, p. 552 ; Davies, *Two Ramessides Tombs*, pl. XXVI *a*.

Le chat qui était répandu dans l'Égypte entière était originaire de la Libye et des pays du sud de l'Égypte ; les Égyptiens en élevaient deux espèces un peu différentes : le chat domestique, semblable à celui de nos pays et le chat *ganté*, un peu plus fort que le précédent et possédant une queue très longue et un front bombé. Son pelage gris cendré est strié de jaune et de noir sur le dos, sa queue est ornée à son extrémité de deux anneaux et d'une tache noirs [1]. Des individus de cette espèce vivent encore à l'état sauvage dans le Fayoum et aux bords de la mer Rouge. La célèbre figure de la tombe de Nakht donne une excellente image d'un animal semblable dont beaucoup de momies ont été retrouvées à Stabel Antar (Beni Hasan), à Saqqarah et à Thèbes.



Fig. 21.

Le nom ancien du chat : 𓏇𓇋𓅱𓃠, *miw* (en copte : ⲉⲙⲟⲩ) [2], était certainement une onomatopée.

Un de nos ostraca (2201) représente un chat dont la tête est vue de face ; il acquiert par là même une certaine valeur d'originalité. On sait, en effet, que les Égyptiens avaient l'habitude de dessiner de profil les visages humains ainsi que les têtes d'animaux. Cependant cet ostracon ne constitue pas un cas unique. On connaît dans les tombes égyptiennes d'autres figures de chats, vues de face ; l'une d'elles dans la tombe d'Ipouy [3] montre l'animal assis, tournant la tête vers le spectateur (fig. 21). Visiblement l'artiste a été gêné par le nouveau de son entreprise : son dessin est raide, linéaire, sans vie et la face ressemble à peine à celle d'un chat. Bien supérieure est la petite figure de chat assis sous le fauteuil de son maître dans une autre chapelle funéraire de Deir el-Medineh (fig. 20) [4]. Enfin dans la tombe de Neferrenpet [5], un chat, dont la tête est également vue de face, ronge un os (fig. 22). Cette fois-ci, le dessin est plus souple et plus naturel. Dans le croquis sur calcaire, l'artiste, quoique un peu gêné pour dessiner la tête de face, s'est tiré honorablement de cette difficulté.

(1) Brehm, *La vie des animaux illustrée*, p. 282 ; Lortet et Gaillard, *La faune momifiée de l'Ancienne Égypte*, p. 23.

(2) *W. B.*, II, 42 ; Newberry, *Beni-Hasan*, II, pl. VI ; Paton, *Animals*, p. 33.

(3) Davies, *Two Ramessides Tombs*, pl. XXVI.

(4) Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1929, p. 72.

(5) N. de Garris Davies, *Ancient Egyptian paintings*, vol. II, pl. XCV.

Il semble que ce ne soit qu'après coup qu'il ait dessiné le mulot; le chat est censé tenir ce petit animal entre ses mâchoires, mais son corps est visiblement esquissé par-dessus le dessin de la tête du chat. Malgré ces menus détails, toute cette esquisse est assez naturelle et vivante et la pose du mulot, avec ses pattes et sa tête pendantes, est très expressive. Des accents de couleur rouge dans les yeux du chat et sur le corps du mulot, sans doute pour simuler le sang, donnent à ce dessin une note naturaliste assez originale.

Le rat qu'on voit ici doit appartenir à la même espèce que celui qui, à Beni-Hasan, est désigné sous le nom : [1]; c'est-à-dire, une des deux espèces de rats retrouvées en Égypte, le *mus rattus* ou le *mus tectorum* qui fréquentait plutôt la campagne [2].

Une petite composition moins originale que la précédente (2202) évoque une scène du papyrus funéraire dont nous avons parlé plus haut et dans laquelle Rēᶜ sous les

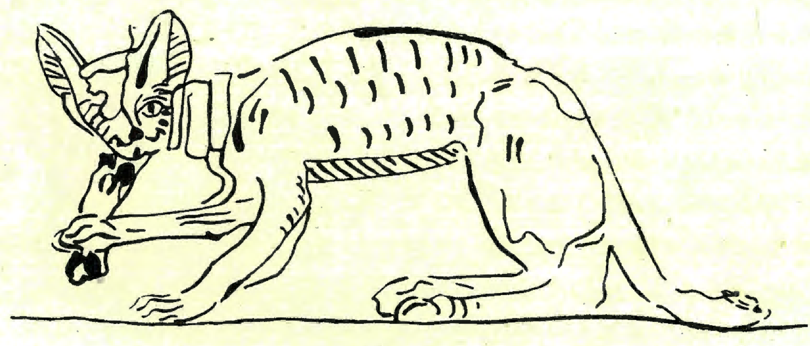


Fig. 22.

traits d'un chat, armé d'un grand couteau, tue le serpent Apophis. Cette scène se passe sous le Perséa sacré; or sur notre ostracon on peut voir un Perséa sous lequel se tient le chat, dans l'attitude traditionnelle illustrée par les nombreuses vignettes du chapitre XVII du *Livre des Morts*. Cependant, on ne voit devant le chat, au lieu du serpent, qu'un petit oisillon. Ce fragment est à rapprocher de l'ostracon du Musée de Berlin [3], sur lequel un chat est figuré devant une sellette surmontée d'offrandes : une aiguière, des fleurs, des objets oblongs qui sont peut-être des œufs, et un petit oisillon qui se dresse devant le nez du chat, d'une façon belliqueuse. Notre fragment semble appartenir à une scène semblable. Sur un autre document (2203), un chat dressé sur ses pattes postérieures, tient un bâton avec une de ses pattes antérieures. Devant lui, se trouvent plusieurs oisillons et peut-être même un oiseau dont on ne voit sur notre éclat qu'un fragment d'aile. Il est possible que ce morceau soit un essai de dessin satirique. Il rappelle, en effet, les scènes satiriques (série M) dans lesquelles

(1) Newberry, *Beni-Hasan*, II, pl. VI.
(2) Anderson, *Mammalia*. p. 274.
(3) Schäfer, *Aegyptische Zeichnungen* . . . , p. 30, fig. 8.

un chat représenté debout sur ses pattes postérieures joue au berger en poussant devant lui un troupeau d'oies. Quoiqu'ici la pose soit un peu différente, il y a cependant une certaine analogie entre cette scène et les compositions satiriques.

On voit donc que les chats au Nouvel Empire étaient souvent représentés aussi bien dans les scènes religieuses et satiriques que dans les scènes familières, mais c'est surtout dans les tombes thébaines qu'il est figuré comme un animal familier. Soit qu'on le trouve sous le fauteuil de son maître, occupé à ronger un os [1] ou à déchiqueter un poisson ou encore à jouer avec une oie [2]. Les Égyptiens avaient trouvé pour le chat, comme pour tous les animaux qu'ils dessinaient, la synthèse expressive et le caractère saillant de leurs modèles.

H. — C'est peut-être dans certaines scènes de chasse retracées sur des ostraca qu'on se rend le mieux compte des remarquables qualités d'animaliers que les Égyptiens semblent avoir possédé naturellement. La chasse dans le désert est un thème qui, de tous temps, a été traité par les artistes égyptiens. L'immense réserve d'animaux sauvages que constituait le désert était une perpétuelle tentation pour les sportifs, et la chasse était une distraction que les rois eux-mêmes ne méprisaient pas. On en a de multiples preuves. On sait que le roi Aménophis III, devenu si puissant qu'il n'eût guère l'occasion de faire la guerre, se vantait volontiers de ses exploits cynégétiques [3].

Au Nouvel Empire, les scènes de chasses sont si nombreuses qu'il n'est pas étonnant que nous trouvions dans les dessins sur calcaire des réminiscences de ces grandes compositions. Les chasseurs lançaient contre leurs proies des chiens spécialement dressés, qui, d'après les différentes représentations, appartenaient à des espèces variées. Les plus répandues dès l'Ancien Empire paraissent être le lévrier, le chien égyptien et le chien errant [4]. Le premier a le museau allongé, les oreilles droites et la queue enroulée. Sa silhouette est facilement reconnaissable. Les deux autres types de chien sont à peu près semblables: tête longue et forte, oreilles courtes et droites, queue longue et touffue. Le pelage court est roux et quelquefois noir. Enfin, une quatrième espèce, décrite par Gaillard, semble se rapprocher des figures dessinées sur les ostraca. C'est la race des chiens parias à la tête forte et allongée et aux oreilles tombantes. Les dessins sur calcaire montrent tous des chiens assez solides et aux oreilles rabattues, au poil ras et à la queue très longue. Un animal de cette espèce fait partie des chiens du roi Antef [5]. Il est visiblement plus fort que ses compagnons

(1) V. Scheil, *Mémoires de la Mission française au Caire*, t. V, p. 552.
(2) Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, pl. XXXVI.
(3) Toute une série de scarabées nous a conservé le souvenir de ses exploits, cf. Wiedemann, *Aegyptische Geschichte*, p. 381, n. 6; *P. S. B. A.*, XXI (1899), p. 155.
(4) C. Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'Antique Égypte*, p. 2 et seq.
(5) Lange-Schäfer, II, *Stèles du Musée du Caire*, n° 20512.

quoique de taille plus petite. Sa queue longue et ses oreilles pendantes l'apparentent aux chiens des ostraca. Son nom inscrit au-dessus de lui : «le noir», faisait probablement allusion à la couleur de son poil ou à son origine, car cette espèce paraît avoir été importée d'Éthiopie [1]. Ce sont des chiens de cette race qui étaient spécialement dressés pour la chasse du gros gibier dans le désert. On les voit quelquefois tenus en laisse par un serviteur et n'attendent que d'être lâchés pour courir sur leur proie [2].

Ce n'est pas seulement dans les chasses que les chiens de cette espèce sont représentés dans les tombes égyptiennes. On les voit également assis ou couchés sous le siège de leur maître comme des compagnons fidèles ou familiers [3]. Néanmoins ils sont plus souvent figurés courant dans le désert à la poursuite des lions et des gazelles [4].

Le lévrier était appelé : *ṯsm*, mais le chien de chasse semble plutôt être désigné par le mot : *whr*, quoique le dictionnaire de Berlin ne signale ce mot qu'en composition avec des noms propres.

Parmi les scènes de chasse figurées sur les ostraca, on verra donc plusieurs chiens de cette espèce. Il y en a trois, entre autres, dans une remarquable composition de cette série : la poursuite de la hyène (2211). Ils sont tous les trois de couleurs différentes mais leurs caractéristiques sont bien les mêmes : longues queues et oreilles pendantes. La hyène est, elle aussi, admirablement bien observée et dessinée. Ce dessin est certainement l'un des plus beaux de cette collection d'ostraca. La hyène (*Hyaenea striata*, ZIMM.) était connue et domestiquée en Égypte dès l'Ancien Empire. On connaît en effet la célèbre représentation du gavage des hyènes de la tombe de Kagemmi à Saqqarah [5]; c'est une scène assez surprenante, si on réfléchit que seuls les animaux destinés à l'alimentation devaient être gavés, comme le fait très justement remarquer M. Montet [6], ce qui n'est certainement pas le cas pour les hyènes. Mais comme d'autre part on sait que les hyènes apprivoisées servaient, comme les chiens, à poursuivre le gibier dans le désert, on comprend mieux avec quel soin elles étaient entretenues et nourries.

L'hyène striée a le pelage raide et grisâtre, barré de raies noires transversales sur tout le corps [7]. La queue est touffue et le train de derrière plus bas que la partie antérieure du corps. Originaire du Soudan et de l'Abyssinie, la hyène se trouvait communément dans le désert égyptien dès l'Ancien Empire, puisqu'elle était déjà

(1) *T. S. B. A.*, IV (1878), p. 181.
(2) WRESZINSKI, *Atlas*, I, 53 *a*.
(3) DAVIES, *Five Theban tombs*, pl. XI, XXV à XXVIII.
(4) WRESZINSKI, *Atlas*, I, pl. 53, 215; CARTER-MACE, *The tomb of Toutankhamon*, II, pl. L, LI.
(5) WRESZINSKI, *Atlas*, III, pl. 87.
(6) MONTET, *Scènes de la vie privée...*, p. 114.
(7) ANDERSON, *Mammalia*, p. 537; C. GAILLARD, *Les tâtonnements des Anciens Égyptiens...*, p. 15; PATON, *Animals*, E. 57, p. 23.

apprivoisée à cette époque. Les chasseurs devaient facilement se saisir de jeunes sujets qu'ils pouvaient, ensuite, élever et dresser. Aujourd'hui encore, les bédouins capturent de ces jeunes animaux, dans le désert à faible distance de la Vallée.

Le nom égyptien de la hyène était : *ḥtt* [1].

Dans l'admirable ostracon que nous étudions, la hyène est remarquablement dessinée. L'artiste ne s'est pas contenté de reproduire les caractéristiques extérieures de la hyène; il a certainement observé une hyène furieuse et il a rendu avec un rare bonheur la tête de l'animal, tendue en avant sous l'effort, la gueule ouverte d'où sort une langue pointue, son regard à la fois effrayé et cruel, sa queue, enfin, et son pelage hérissés par la fureur. Les chiens qui poursuivent le fauve ne sont pas moins vivants. Le chien brun qui attaque à l'arrière a une torsion du cou qui lui retourne complètement la tête dans un geste impossible à réaliser, mais extrêmement expressif. Les couleurs et les valeurs sont également très heureuses et bien distribuées; toutes ces qualités jointes à l'élan plein de vie, à la spontanéité et à la sûreté du dessin que présente cette composition, en font un véritable chef-d'œuvre. Ce sujet semble d'ailleurs avoir tout spécialement inspiré les artistes, car une autre scène de chasse (2212), bien que simplement dessinée et très effacée, est également remarquable. Ce sont plusieurs thèmes variés de chasses dans le désert. On y remarque un veau courant, deux chiens attaquant une gazelle dorcade, puis au-dessous, deux autres chiens attaquant un ibex; devant cette scène se dresse la silhouette d'un lion rugissant. Le dessin de ces animaux est nerveux et bien observé. On ne peut qu'admirer la prodigieuse habileté du scribe, qui, après avoir tracé d'un léger trait rouge l'ensemble de sa composition, l'a reprise au trait noir d'un pinceau ferme et élégant, avec une souplesse et une sûreté de lignes vraiment remarquables. Un autre dessin est d'une qualité presque égale malgré la disproportion entre la taille du chien et celle de l'ibex (2213). Il est intéressant de remarquer que ce groupe est identique à l'un de ceux qu'on vient de voir sur l'ostracon précédent. C'est un chien à longue queue bondissant sur un ibex dont les pattes antérieures sont légèrement repliées dans une attitude de chute. La position respective des deux animaux est la même dans les deux dessins, quoique sur le premier ostracon, il y ait un autre chien qui attaque l'ibex à la tête. Malgré cette petite différence, la similitude est si frappante, qu'il semble qu'il y ait eu là un thème familier que les artistes s'entraînaient à reproduire, à moins que ces deux dessins ne soient les esquisses d'un même artiste en vue d'une composition plus importante.

Une scène semblable se trouve sur un autre éclat de calcaire (2216) mais traitée différemment et par un dessinateur plus inexpérimenté. Le chien qui est moucheté de noir saute sur une gazelle bondissante, également mouchetée. C'est peut-être une gazelle «Isabelle», étant donné ce pelage et la forme très recourbée des cornes.

(1) *W. B.*, III, 203.

Ailleurs (2215), c'est un lièvre qui est poursuivi, mais on ne retrouve pas ici le trait souple et ferme que nous avions admiré dans les précédentes compositions. Le corps du lièvre, trop long et trop gros, est visiblement l'œuvre d'un dessinateur malhabile. Enfin, signalons, pour terminer cette série, un fragment qui met en présence un jeune veau et un redoutable lion, dessinés avec beaucoup de vérité et sans lourdeur.

Ces quelques croquis donnent une idée des sujets de chasse les plus fréquents : la poursuite de l'hyène, de l'ibex, de la gazelle, du lion, du lièvre, qui se retrouvent sur les murs des tombes thébaines du Nouvel Empire [1]. On peut voir dans ces fresques des animaux galopant sur un terrain désertique : ce sont des bêtes sauvages fuyant sous les flèches du chasseur. Une très belle scène montre, disposés sur trois registres, des hyènes, des gazelles, des ibex et des lièvres courant dans le désert [2], poursuivis par des chiens de la même race que ceux de nos ostraca. On y remarque un bouquetin dans la même pose que ceux des dessins 2212 et 2213. Beaucoup d'autres scènes semblables peuvent être relevées à la XVIIIe dynastie. Ce sont, par exemple, dans la tombe d'Amenemhet [3], le mort tirant à l'arc sur des animaux disposés sur deux registres; dans celle de Mentouioui, un tableau à peu près semblable [4]; citons aussi un fragment subsistant, d'une scène analogue dans sa disposition, de la tombe d'Anna [5].

Ce sujet tant apprécié à la XVIIIe dynastie, pour l'illustration des tombes et de maints objets, ne se trouve que fort rarement sur les parois des temples. Cependant la XIXe dynastie nous a laissé le souvenir des grandes chasses de Ramsès IV. On se rappelle les chasses aux fauves, avec tout le luxe déployé du char, des chevaux richement caparaçonnés, lancés au grand galop, tandis que le Pharaon perce de ses flèches des lions, qui tombent mortellement atteints [6]. Il est possible qu'une idée symbolique ait ici motivé la scène et que les lions représentent les ennemis de l'Égypte que le roi poursuit et écrase. Toutes ces scènes n'ont cependant qu'une ressemblance assez lointaine avec les compositions sur ostraca. La parenté est incontestablement plus proche, lorsqu'il s'agit de la décoration d'objets usuels. Le groupe en relief d'une coupe en bronze du Musée du Caire (fig. 23) [7], par exemple, rappelle, d'une façon très nette le dessin de l'ostracon 2214; le sujet, dans les deux cas, représente un lion

(1) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. I. Ce thème était d'ailleurs employé avant la XVIIIe dynastie. On en relève de très beaux exemples aussi bien au Moyen Empire (Davies-Gardiner, *The Tomb of Antefoker*, pl. VI) qu'à l'Ancien Empire (Wreszinski, *Atlas*, III, pl. 15-16).

(2) Wilkinson, II, *Manners and customs* (Birch), p. 92, fig. 357 = Schäfer, *Von aegyptischer Kunst*, p. 207, fig. 187.

(3) Davies-Gardiner, *The tomb of Amenemhat*, pl. IX.

(4) Wreszinski, *Atlas*, I, 353; Davies, *Five Theban tombs*, pl. XII, XXII.

(5) Wreszinski, *Atlas*, I, 262.

(6) Rosellini, *Monumenti Storici*, I, pl. CXXIX.

(7) Bissing, *Metallgefässe*, p. 61.

attaquant un veau. Faut-il citer le célèbre vase à onguent de Toutankhamon [1], sur les parois duquel des scènes à peu près semblables sont figurées? Sur des armes de chasse, ces mêmes motifs trouvent naturellement leur place, et les artistes égyptiens n'ont pas manqué de s'en servir; ainsi verra-t-on ce même sujet sur un fer de hache ajouré de la XVIIIe dynastie, tandis que sur d'autres armes ce sont des chiens terrassant des gazelles, ou des lions combattant des taureaux (fig. 24) [2]. On remarquera aussi, provenant de cette inépuisable tombe de Toutankhamon, un bel étui de poignard et un carquois [3] qui sont l'un et l'autre décorés de chiens ou de lions s'attaquant à des veaux ou à des gazelles. Enfin, on pourrait également citer plusieurs objets de toilette décorés de scènes de chasses, où se reconnaît souvent l'influence mycénienne [4]. Dans ce genre d'objets les artistes reproduisaient volontiers le thème du lion ou du chien poursuivant une gazelle (fig. 25) [5].



Fig. 23.

Ces scènes qui s'inspiraient d'un des passe-temps favoris des nobles égyptiens de cette époque devaient être très appréciées et c'est sans doute la raison pour laquelle

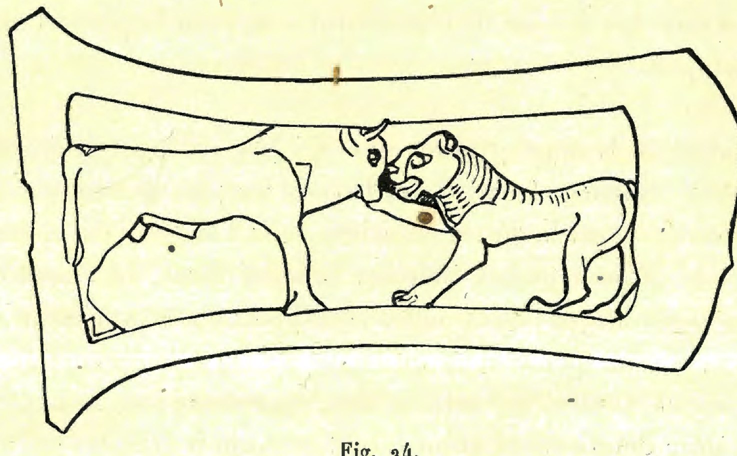


Fig. 24.

on les trouve si souvent reproduites. On a pu constater, par les comparaisons qui viennent d'être faites, que les compositions des ostraca se rapprochent surtout de celles qui ornent les petits objets usuels. Peut-on conclure que ces dernières ont servi d'esquisses à celles-là? Un des ostraca publié en supplément (2715) semble répondre

(1) Carter-Mace, *The tomb of Toutankhamon*, II, pl. L.

(2) Wolf, *Bewaffnung der Alten Aegypter*, *taf.* 12; Steindorff, *Die Blütezeit des Pharaonenreiches*, p. 57, abb. 50.

(3) Carter-Mace, *op. cit.*, II, pl. LXXXVIII; III, pl. XXVIII-XXIX.

(4) Steindorff, *op. cit.*, p. 136, abb. 121.

(5) Capart, *Propos sur l'Art égyptien*, p. 130, fig. 91; *Louvre*, I.1711 *b* et I.1698; *The Mac Gregor Collection*, pl. XV, n° 548.

à cette question. Il présente, au-dessus et au-dessous de la scène, une bordure formant encadrement. Cette bordure faite de lignes et de feuilles pointues, peut-être de pétales de lotus, se retrouve gravée sur des objets de toilette en bois, particulièrement sur des boîtes à fards semi-cylindriques. Ce dessin est donc visiblement un projet pour la décoration d'une de ces boîtes [1].

On pourra objecter que les objets de ce genre connus jusqu'à présent sont datés de la XVIIIe dynastie, alors que les ostraca datent de la XIXe dynastie. Il est permis cependant de supposer que des boîtes à fards du même modèle ont pu exister à la XIXe dynastie, mais qu'elles ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Quoi qu'il en soit, les artistes de la XVIIIe dynastie ont certainement transmis à leurs successeurs un certain nombre de thèmes, que ceux-ci conservaient pour les utiliser à bon escient et transcrivaient sur ces éclats de calcaire.

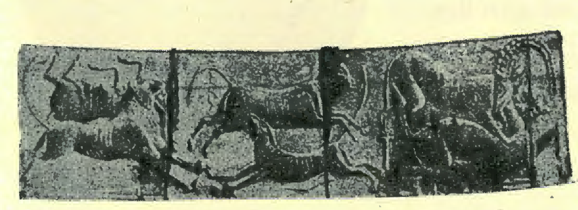


Fig. 25.

Si les scènes de la précédente catégorie d'ostraca sont particulièrement intéressantes et bien venues, il n'en est pas de même pour tous les dessins d'animaux; c'est ce qu'on peut malheureusement constater pour les dessins de chacals qui sont pour la plupart assez détériorés et peu caractéristiques.

I. — Le chacal, dont le nom égyptien est : *s'b* [2], est originaire du nord de l'Afrique, de l'Asie Mineure et de l'Inde. Depuis les plus anciens temps, comme de nos jours, le chacal parcourt le désert en lisière de la Vallée du Nil et descend dans les villages à la tombée du jour pour y chercher sa subsistance. Le chacal est à peu près de la taille d'un chien moyen; ses oreilles sont pointues, son museau allongé et il a une longue queue touffue pendant jusqu'au sol [3]. On a longtemps prétendu que le chacal était consacré à Anubis, qui est, en effet, représenté sous la forme d'un canidé. Mais il a été reconnu depuis que l'animal du dieu Anubis était un chien. Cette identification est confirmée par le nom de Cynopolis donné par les Grecs à la ville résidence de ce dieu (cf. Kees, *Götterglaube*, p. 173).

Si on exclut les représentations du dieu Anubis, les figures de chacals ne se rencontrent pas souvent dans l'art égyptien. Signalons cependant une scène datant de la VIe dynastie et dont l'ostracon 2218 semble être une réplique [4]. Ce dessin sur

(1) Capart, *Recueil de Monuments égyptiens*, pl. XL = *Louvre*, I.1711 *b* et I.1698; Petrie, *Sedment*, I. pl. LVIII-LXXI, p. 25.

(2) Gardiner, *Egyptian Grammar*, p. 451, E. 17; *W. B.*, III, 420.

(3) *Canis Uraeus*, Lortet et Gaillard, *La faune momifiée de l'Ancienne Égypte*, 1re série, p. 17; Brehm, *La vie des animaux illustrée*, p. 499.

(4) Klebs, *Die Reliefs und malereien des A. R.*, p. 61 = Davies, *Ptah-Hetep*, I, pl. XXII-XXVI.

calcaire est surmonté d'une ligne de texte assez intéressante car on y trouve la signature de l'auteur. On y lit en effet : , *Fait par Ipouy*. Cet Ipouy est peut-être le scribe de la XXe dynastie dont la tombe est située au sud de la nécropole de Deir el-Medineh.

En même temps que l'ostracon, fut trouvé un carré de toile [1] sur lequel était dessiné un homme assis devant une table d'offrandes. Son nom inscrit derrière lui était celui du *Sḏm-ʿš* : , malgré la simultanéité des trouvailles et la ressemblance des noms, les deux personnages ne peuvent être confondus. En effet, le scribe Ipouy, propriétaire de la tombe n° 217, n'est jamais mentionné comme un *Sḏm-ʿš*, il portait, en effet, le titre de « Scribe de la Place aimée de Thot » et ne pouvait, par conséquent, être *Sḏm-ʿš m št mȝʿt*. Ceci permet de supposer que si cet Ipouy n'est pas le propriétaire de l'étoffe, il est, en revanche, l'auteur de notre dessin.

J. — Nous avons vu que les œuvres, qui ont été étudiées jusqu'ici, reproduisaient, les unes, des groupes où figuraient des hommes et des animaux, les autres, des animaux seulement. Nous avons vu également que chaque sujet avait été reproduit à plusieurs exemplaires, ce qui permettait de les réunir et de les classer par séries. Ce nouveau chapitre est consacré aux thèmes isolés : on ne veut pas dire par là que ces sujets n'ont jamais été reproduits par les artistes égyptiens, mais qu'ils ne se rencontrent qu'une seule fois dans la collection d'ostraca étudiés dans cet ouvrage. Quelques-uns de ces sujets « uniques » sont des pièces de choix. Nous citerons tout d'abord un lion dévorant un nègre agenouillé dont le crâne est complètement engagé dans la gueule de l'animal (2226). Ce motif bien connu dans l'iconographie royale est symbolique : le lion représente le Pharaon, et le nègre, les misérables habitants du vil pays de Koush. Ce dessin un peu conventionnel est d'un beau style, les lignes sont sûres et fermes et la forme pleine et équilibrée; la crinière du lion est bien indiquée et les mèches artistiquement détaillées. Le nègre est vêtu d'une longue jupe blanche. Ses deux coudes sont liés derrière son dos; il porte une ceinture de perles dont le pan tombe devant lui entre ses jambes; cet ornement semble être particulier aux Nubiens car ceux de la tombe d'Horemheb [2] ont les bras ornés de longs pendants de perles semblables (cf. fig. 3).

Le nom égyptien du lion est : . Après la XXIIe dynastie, cette scène du lion dévorant un homme était consacrée à un dieu qu'on appelait, par analogie, *Mahès* et qui n'était autre qu'une forme de Nefertoum [3]. Il était adoré dans le Xe nome comme fils de Rēʿ et de Bastet, la déesse lionne, et il fut également identifié parfois à

(1) Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1930, p. 25, fig. 9.

(2) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 247; *Bull. of the Metr. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.*, 1922, p. 44 fig. 8.

(3) Piankoff, *Nefertoum et Mahès*, in *Egyptian Religion*, vol. I, n° III, p. 99-105 et *Revue d'Égyptologie*, I, p. 161, fig. 6.

Shou.[1] Ces représentations dans la forme qu'on leur voit aux XIXe et XXe dynasties symbolisent uniquement le roi si souvent comparé à un lion. Un ostracon figuré du Musée du Caire est très probant à cet égard. Il représente le roi dans son char, tenant par les cheveux un groupe de prisonniers syriens[2]. Sous les pattes des chevaux royaux, un lion tient dans sa gueule un autre prisonnier syrien (fig. 26). La similitude des mouvements et le parallélisme étudié sont ici intentionnels[3]. Il ne fait aucun doute que le lion symbolise le roi.

Les figures de lions terrassant des Asiatiques sont fort nombreuses, il en existe même en ronde-bosse[4]. Ce motif est très ancien dans l'art égyptien puisqu'on le trouve dès l'époque préhistorique décorant des palettes de schiste[5]; il s'est maintenu pendant tout l'Ancien Empire et le Moyen Empire et est devenu extrêmement fréquent sous les Ramsès. Cependant l'ennemi terrassé par le lion est plus souvent un Asiatique qu'un nègre. A l'Ancien Empire, les Égyptiens semblent n'avoir pas connu les nègres[6]. Ce n'est qu'à partir du Moyen Empire que des expéditions de conquêtes lancées au delà de la 4e cataracte dans les régions habitées par des nègres firent connaître aux Égyptiens les peuples noirs. Cependant la prédominance des Asiatiques dans les représentations du genre de notre ostacon vient de ce que ceux-ci, beaucoup plus civilisés que les peuplades africaines, restaient pour les Égyptiens les véritables ennemis[7].



Fig. 26.

Il n'y a dans cette collection d'ostraca que peu de représentations de lions. En effet, en dehors de celle qui vient d'être mentionnée, on n'en compte que trois. Les deux premières (2212-2214) sont des esquisses de chasses dans le désert; la troisième est un dessin malheureusement très effacé, tracé sur un grand morceau de calcaire (2227) et figurant un lion couché. Moins conventionnels que le lion royal, ces dessins sont plus vivants et plus réalistes, les attitudes sont extrêmement naturelles. Cependant on imagine facilement que les artistes égyptiens n'avaient guère l'occasion de voir des fauves en liberté dans la Vallée du Nil. Ces animaux donnaient lieu à de grandes chasses dans le désert mais ne devaient être que rarement capturés vivants[8].

(1) Müller, *Egyptian mythology*, p. 137, fig. 133.
(2) Daressy, *Ostraca*, pl. XXIV, n° 25124.
(3) M. Hamza, *Annales du Service des Antiquités*, XXX, p. 49-50, fig. 7 à 10.
(4) M. Hamza, *op. cit.*, XXX, p. 47-48, fig. 5 et 6.
(5) Capart, *Les débuts de l'art*, p. 222, pl. 1, p. 225, fig. 156.
(6) Junker, *Journal of Egyptian Archaeology* (1921), p. 121.
(7) En 1940 fut trouvée à Deir el-Medineh une statue de lion en calcaire. Il est assis et tient entre ses pattes une tête d'Asiatique.
(8) Davies, *Ptahhetep*, I, pl. 21, 24; Hartmann, *L'agriculture dans l'Anc. Égypte*, p. 193.

Il semble pourtant, d'après les représentations, que le roi ait eu un lion apprivoisé qui suivait son char en temps de guerre[1] et qui provoquait parmi les ennemis une panique bien compréhensible. Le fauve accompagnait également le char royal pendant les grandes chasses. Enfin si l'image du lion est assez rare dans nos ostraca, elle est assez fréquente dans l'art égyptien où ce fauve est représenté, soit comme animal symbolique, soit comme animal divin.

Une autre composition très originale (2229), est également difficile à classer dans une catégorie particulière. Le sujet autant qu'on peut dire est une discussion entre une hyène et un crocodile au sujet d'un petit poisson. La hyène, les poils hérissés, regarde avec colère le petit poisson qui paraît immobilisé de terreur sous la patte du crocodile. Cette scène curieuse et amusante ne se retrouve à ma connaissance sur aucun autre ostracon et je ne vois non plus rien de semblable sur les parois des tombes de la région thébaine. Il est donc difficile, en l'absence de parallèles, de donner une explication à cette scène qui n'est sans doute en dernière analyse que l'illustration d'une fable, dont le thème n'aurait pas été écrit, mais seulement transmis oralement, ce qui devait être l'usage courant. Le poisson appartient probablement à cette espèce si commune dans le Nil : le Chromis du Nil (*Tilapia Nilotica*)[2], si souvent représenté dans les scènes de pêche des beaux mastabas de Gizeh et de Saqqarah, aussi bien que dans les tombeaux thébains. Le nom égyptien du Chromis était : *in*[3].

Quant au crocodile, on sait combien son rôle a été important dans la religion où il incarnait un des plus anciens dieux égyptiens, Sobek, adoré, non seulement à Saïs, dans le Delta, et à Ombos en Haute Égypte, mais surtout dans le Fayoum, comme dieu de la végétation[4]. Il était aussi considéré comme un animal séthien, et il figure sur les parois des temples, harponné par le roi, dans une scène qui symbolise le triomphe d'Horus sur Seth[5]. Sa silhouette se trouve donc fréquemment représentée dans les scènes religieuses[6], mais elle figure aussi dans des scènes plus familières telles que le passage à gué où le crocodile apparaît, menaçant le bétail[7], et la pêche où on l'aperçoit nageant sournoisement entre deux eaux[8]. Il est donc

(1) Carter-Mace, *The tomb of Tutankhamon*, I, pl. L à LIII; Daressy, *Ostraca*, pl. XXIII, n° 25122, 25123, 25124; Wreszinski, *Atlas*, II, pl. 128, 134, 141 *a*, 143, 150 *a* et *b*. Un texte prouve d'ailleurs que les lions étaient spécialement dressés pour la guerre (poème de Pentaour), cf. Hartmann, *op. cit.*, p. 194.
(2) Gaillard, *Recherches sur les poissons*..., p. 85; Boulenger, *Zoology of Egypt. The fishes of the Nile* (1907), p. 523, pl. XCIII.
(3) Gaillard, *op. cit.*, p. 89; Montet, *Les poissons employés*... (*Bull. de l'I. F. A. O.*, XI, 1913, p. 39).
(4) Erman, *Religion*, (trad. Wild) p. 68.
(5) Naville, *Le mythe d'Horus*, pl. XVII.
(6) Lefébure, *Mém. Miss. au Caire*, t. 2, pl. IV; Bucher, *Textes des tombes de Thoutmosis III et d'Amenophis II*, pl. III; Guilmant, *Le Tombeau de Ramsès IX*, pl. LXXIII.
(7) Wreszinski, *Atlas*, III, pl. 59, 52.
(8) Wreszinski, *op. cit.*, I, pl. 2 *a*, 106, 401.

tout naturel de trouver parmi ces ostraca des figurations de crocodiles. On en verra plusieurs, représentés comme dieux (𓋴𓃀𓎡𓆊) et d'autres qui figurent dans des scènes variées (2236, 2237, 2247).

Plusieurs mots existaient pour désigner le crocodile; il est couramment appelé entre autres : 𓅓𓋴𓎛𓆊 *mzḥ*, ou : 𓇋𓂧𓆊 *ꜣd*, c'est-à-dire : « le furieux ». Enfin dans sa forme divine, il est appelé : 𓋴𓃀𓎡𓆊 *sbk*. C'est sous ce nom qu'il est désigné sur un grand ex-voto représentant le dieu et couronné de la coiffure Atef [1].

La hyène, dont on a déjà vu un magnifique dessin (2211), est ici bien esquissée et sa forme est expressive, mais on ne peut la comparer ni comme précision ni comme style à l'admirable exemple de la chasse. Deux autres figurations de cet animal publiées ici (2230-2231) sont d'un dessin beaucoup moins nerveux et moins sûr, le trait est lourd et hésitant. Le premier dessin est particulièrement pesant et mal indiqué. Les pattes sont épaisses, les stries et les poils sont tracés avec négligence. Sur le second ostracon (2231), le dos et l'arrière-train de l'animal semblent avoir été dessinés après coup sur une partie de la pierre où un éclat avait été enlevé. Ils sont, en effet peints à l'ocre-rouge, alors que le reste de la figure est noir. Il s'agit certainement d'une restauration, peut-être même moderne. Le dessin d'ailleurs est inexact en ce sens que l'arrière-train de l'animal est plus haut ici que les épaules, ce qui est contre nature, la caractéristique de la hyène résidant précisément dans cet abaissement de la ligne du dos, de la tête à la queue. On est souvent tenté, devant une erreur de ce genre, de croire qu'on se trouve en présence d'un faux, tant les artistes égyptiens avaient un don merveilleux d'observation et savaient saisir dans une seule ligne la particularité d'une figure. Quelques traits, souvent, leur suffisaient pour saisir le caractère d'un animal. Ainsi cette vivante esquisse d'une chauve-souris si légèrement et si sûrement tracée sur un morceau de calcaire gris (2232). Ce rapide croquis est un des mieux venus, peut-être, parmi les représentations d'animaux : quoique extrêmement linéaire cette figure est complète, car l'essentiel y est indiqué avec une précision et une sûreté de main remarquables.

La rareté des représentations de chauve-souris dans l'art égyptien est si grande que j'ai été tentée il y a plusieurs années de publier cette petite pièce à part [2]. Je ne répéterai donc pas ici les détails de cette étude. Je rappellerai seulement qu'en dehors de cette silhouette de chauve-souris on n'en connaît que trois exemples. Le plus ancien est constitué par les deux chauves-souris peintes sur les parois de la tombe de Baki à Beni-Hasan (XIe dynastie) et qui sont bien connues. De la XIXe dynastie date une petite amulette en terre émaillée bleu-vert, figurant l'animal avec les ailes repliées et enfin un bronze ptolémaïque niellé d'or représentant la chauve-souris debout, les ailes fermées autour de son corps, ce qui est une pose très peu naturelle et très peu représentative de cet animal.

[1] Cf. n° 2650, pl. LXXXVI. — [2] *B. I. F. A. O.*, 1936, t. XXXVI, p. 117.

Les chauves-souris sont en si grand nombre en Égypte qu'on est surpris que les artistes ne les aient pas représentées plus souvent. Sans doute les animaux qu'ils peignaient sur les parois des tombes et des temples répondaient-ils à un souci utilitaire. C'étaient des offrandes au dieu ou au mort, ou encore des apports d'animaux utiles à la vie du mort dans l'autre monde, ou enfin des animaux divinisés. Les chauves-souris ne répondent à aucune de ces conditions, car elles ne sont, en effet, ni comestibles, ni utiles à quoi que ce soit, et il ne semble pas que les Égyptiens les aient jamais considérées comme des animaux sacrés :

Le nom égyptien de la chauve-souris est connu par la tombe de Béni Hasan. L'une des deux figures était accompagnée du mot : [hiéroglyphes] et l'autre par le nom : [hiéroglyphes]. Il y avait donc deux noms pour désigner la chauve-souris. Si les textes égyptiens ne les mentionnent pas, les textes coptes les désignaient par le mot : ϭⲉⲛϭⲉⲗⲟ et préconisaient leur emploi en médecine dans certains remèdes.

Plus poussée que ce croquis de chauve-souris est la charmante figure représentant une girafe (2233). Le dessin est élégant et nerveux, mais malheureusement si effacé que la tête a complètement disparu. De tout temps, la girafe semble avoir été connue dans la Vallée du Nil. Les artistes la représentaient dès l'époque préhistorique bien qu'elle ne soit pas d'origine égyptienne. Des graffiti de Haute Égypte datant de cette époque attestent l'ancienneté de cet animal sur les bords du Nil [1]. A l'époque préhistorique, on connaît les palettes de schiste [2] sur lesquelles sont représentées des girafes étirant leurs longs cous pour atteindre les premières feuilles des hauts palmiers. Dans ces figurations la forme si caractéristique de la girafe est admirablement observée et rendue. L'Ancien et le Moyen Empires semblent presque avoir ignoré les girafes, car c'est à grand'peine qu'on peut relever une représentation de cet animal dans les reliefs et les peintures de cette époque [3]. En revanche, au Nouvel Empire, on peut en relever de nombreux exemples sur beaucoup de monuments. Rappelons, entre autres, l'excellente figure du temple de Deir el-Bahari [4], dont la tête a malheureusement disparu (fig. 27). Cette girafe était apportée ici comme tribut du riche pays de Pount. Les girafes figurées dans les tombes de Houy et de Rekhmirē' sont également des tributs des peuples du Sud amenés par des nègres avec d'autres animaux étrangers à l'Égypte (fig. 28) [5]. A cette époque les conquêtes des Pharaons et leurs relations avec les pays du Sud contribuèrent à amener en Égypte toutes sortes de produits et d'animaux exotiques. La girafe devait être d'autant plus appréciée des Égyptiens qu'elle était de provenance lointaine; elle était originaire des montagnes de Dendor,

[1] Capart, *Les débuts de l'Art*, p. 196, fig. 144.

[2] *Ibid.*, p. 231 et 233, fig. 162-164; Bénédite, *Une nouvelle palette en schiste* (*Mon. et Mém. publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, t. X, fasc. II).

[3] Blackman, *Meir*, t. II, pl. VIII et XXXII = Klebs, II, p. 53, fig. 35.

[4] Naville, *Deir el Bahari*, III, pl. LXXX.

[5] Davies, *Paintings from the tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*, pl. VII; Champollion, *Monuments*, t. II, pl. 176; Rosellini, *Mon. C.*, II, pl. 72; *Ann. du Serv.*, t. VII, p. 61-63; Roeder, *Bet el-Wali*, pl. 32.

de la Nubie et du Kordofan, c'est-à-dire de toute la région du Haut Nil [1]. Il semble que deux mots aient servi pour désigner la girafe : [hiéroglyphes] [2], qui paraît avoir été le plus fréquemment employé et : [hiéroglyphes] qu'on trouve auprès d'une représentation de cet animal dans le tombeau de : [hiéroglyphes] [3]. Golénischeff rapproche ce nom

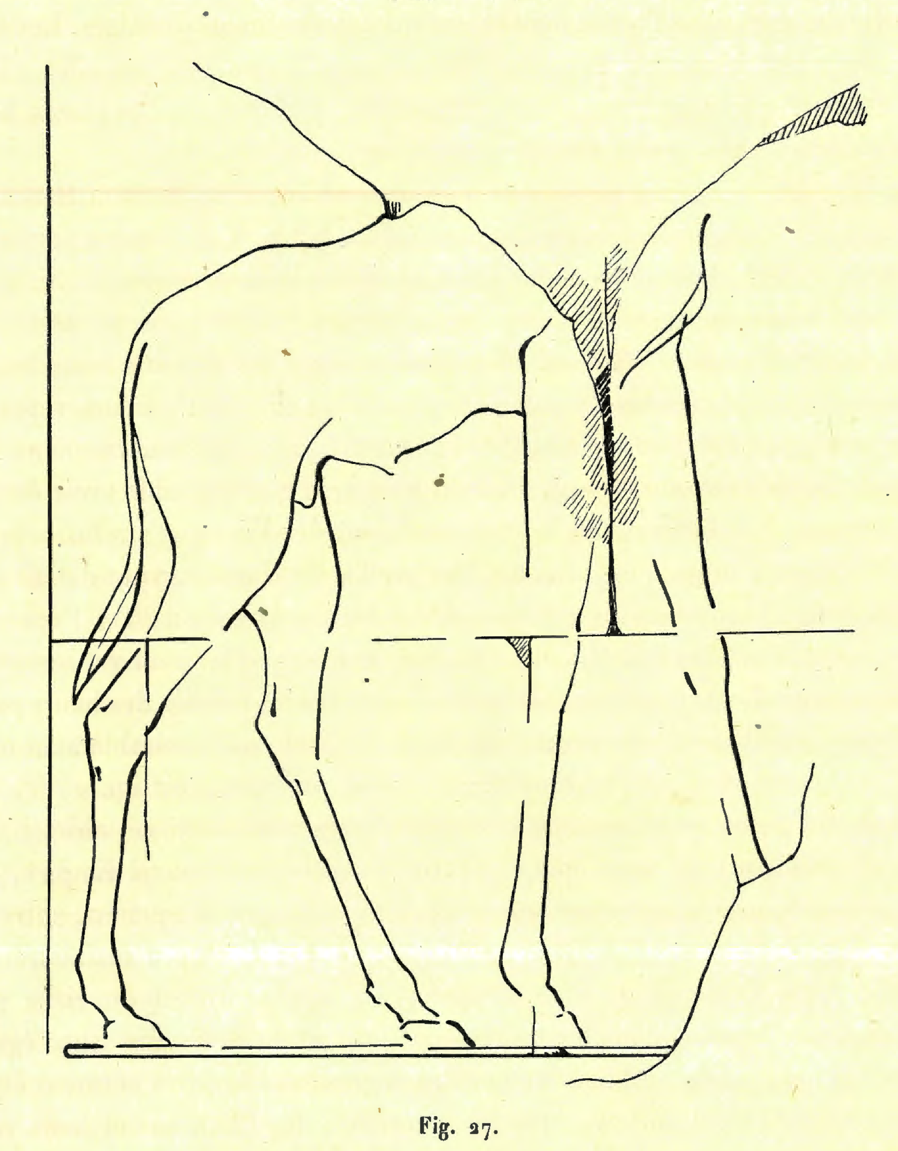


Fig. 27.

du mot : [hiéroglyphes], relevé dans le récit du *Naufragé*. Parmi les présents que le naufragé reçoit du maître de l'île figurent des : [hiéroglyphes], que M. Golénischeff propose de traduire «queues de girafe» par analogie avec le mot du tombeau

(1) ANDERSON, *Mammalia*, p. 352 (*Giraffa Camelopardalis*).
(2) PATON, *Animals*, E. 65 ; *W. B.*, p. 165.
(3) VIREY, *Rec. Trav.*, VII, p. 42, et *Mém. Miss. au Caire*, t. V, p. 347.

d'*I;mw-nḏḥ* (RANKE, *Personennamen*, p. 6, 27), tout en se demandant à quoi pouvaient servir les queues de girafes [1].

Cet animal n'a jamais été considéré en Égypte comme un animal sacré et l'intérêt que lui ont prêté les scribes n'est que celui de simple curiosité pour une espèce rare dans leur pays et provenant de contrées qui devaient être à leurs yeux des pays de richesses et de rêve.

Si la girafe a été importée en Égypte des pays du Sud, le griffon, au contraire, qui figure sur un de nos ostraca (2234), est un animal fantastique qui fut d'abord conçu dans les pays asiatiques. Un animal fabuleux à corps de lion, à tête d'aigle et à ailes d'oiseau, mais qui n'est pas exactement un griffon [2], se rencontre dans l'art égyptien à partir de la XIe dynastie, c'est-à-dire au moment où se développent entre Byblos, la Syrie et l'Égypte des relations amicales et des échanges administratifs et commerciaux de toutes sortes. Les grandes guerres du début du Nouvel Empire ont encore développé les contacts entre les deux pays et c'est sans doute la raison pour laquelle certains motifs décoratifs, tels que le griffon, se trouvent beaucoup plus fréquemment dans l'art égyptien du Nouvel Empire.

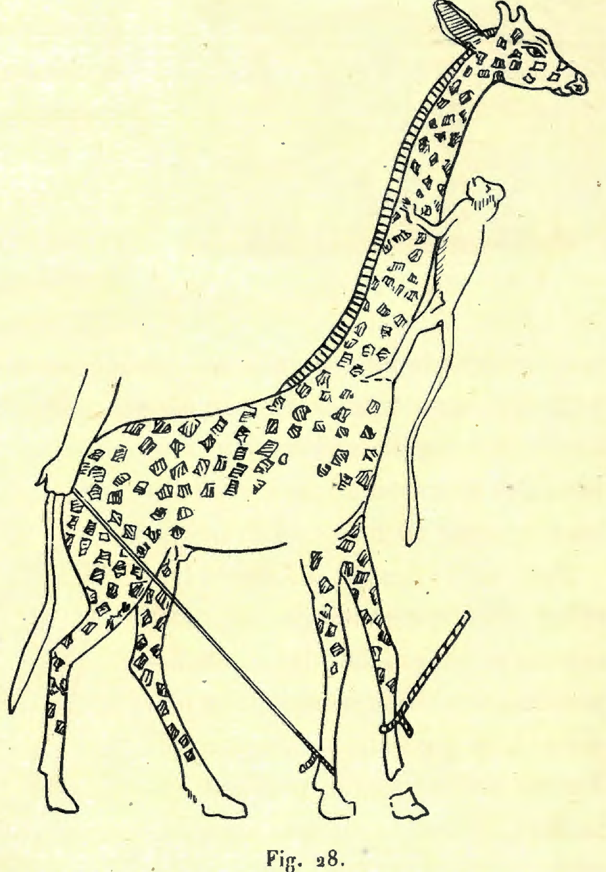
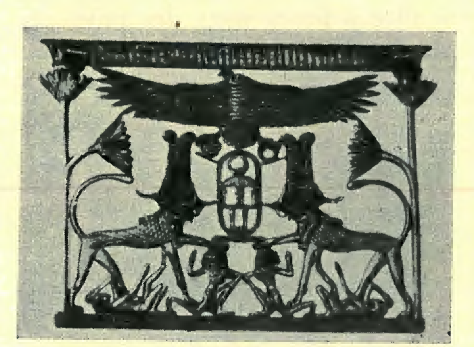


Fig. 28.

Le pseudo-griffon figure dans les tombes de Béni Hasan avec d'autres animaux étranges et fantastiques [3]. Le mot qui au Nouvel Empire désigne le griffon est : [hiéroglyphes] *ʿḫḫ*. On le trouve dans les textes, entre autres dans un passage du poème de Pentaour où le roi est comparé à un griffon poursuivant ses ennemis (les Kheta) vaincus : [hiéroglyphes] [4]. Cette image n'était

(1) M. Golénischeff fait remarquer que la lecture : [hiéroglyphes] de Virey est fautive ; *Rec. Trav.*, XXVIII (1906), p. 68, l. 163-164.
(2) MONTET, *Les reliques de l'Art syrien*, p. 111.
(3) NEWBERRY, *Beni Hasan*, II, pl. IV, XIII, XVI ; PATON, *Animals*, p. 36. En dehors des représentations dans les tombes, les griffons étaient représentés sur les bâtons magiques (*P. S. B. A.*, vol. XXVII [1905], pl. I à XVI, p. 139, vol. XXVIII [1906], p. 159, pl. II à V).
(4) SALLIER, III, IV, l. 11 ; *W. B.*, I, 225 ; WILKINSON, *Manners and customs*, III (1878), p. 312, n° 578 ; II, p. 293.

pas nouvelle, même à cette époque, car les orfèvres l'avaient déjà employée dès la XIIe dynastie où nous la voyons figurant le roi sous les traits d'un pseudo-griffon aux ailes repliées et étendues sur le dos, terrassant un ennemi (fig. 29)[1]. Par la suite le griffon fut assez souvent choisi comme motif décoratif sur des bijoux, des scarabées ou d'autres objets[2]. C'est ainsi qu'un bracelet du Musée du Louvre, est orné de deux figures de griffons[3]. Un griffon ailé forme également le motif décoratif d'une hache d'apparat datant de la XVIIe dynastie[4]. Citons également un petit coffret[5], sur le couvercle duquel un griffon court au galop au milieu de plantes, ce qui rappelle la composition de notre ostracon (fig. 30). Un relief de céramique, datant de la XXe dynastie, représente un prisonnier syrien à genoux dont la longue robe est brodée, ou peinte, d'une figure de griffon[6]. Il est probable que cet animal était considéré comme invincible et c'est pourquoi les Égyptiens l'avaient assimilé au Pharaon dans bien des représentations, le substituant parfois au lion traditionnel.


Fig. 29.

Dans notre dessin, d'ailleurs très effacé, la représentation est assez sommaire. L'animal, les ailes déployées, semble se soucier bien peu d'un chien qui l'attaque au poitrail. Autour de ce groupe, pendent des feuilles et des tiges, qui proviennent peut-être d'une autre scène à laquelle on aurait superposé celle du griffon, toutes deux restant inachevées et effacées. Les restes, cependant, sont suffisants pour qu'on puisse discerner un dessin souple et habile. Ce croquis adroit était vraisemblablement un dessin de mémoire d'après un motif que l'artiste avait remarqué sur un objet, ou bien un projet de motif décoratif destiné à un objet, bijou ou arme, comme ceux que nous venons de signaler et qu'on trouve en nombre relativement important dans l'art du Nouvel Empire.


Fig. 30.

(1) Erman-Ranke, *Aegypten*, pl. 37; Vernier, *Bijoux*, II, pl. I (52.002).
(2) Bisson de la Rocque, *Fouilles d'Abou-Roasch* (1924), pl. XXII (364).
(3) Boreux, *Catalogue-Guide du Musée du Louvre*, II, pl. XLV, p. 341.
(4) Vernier, *op. cit.*, pl. XLIII.
(5) Montet, *Les reliques de l'art Syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire*, p. 114, fig. 155; Wilkinson, *Manners and Customs*, III, p. 312 (578). Cf. aussi Keimer, *Ét. d'Égyptologie*, VII, fig. 4 (XXIe dyn.).
(6) Wallis, *Egyptian ceramic art* (1900), pl. VI.

A ce choix d'animaux plus rarement figurés dans l'art égyptien, il faut ajouter une figuration de caméléon (2235). La silhouette de ce saurien est également peu fréquente dans la peinture, la sculpture ou le bas-relief égyptiens. Keimer, qui a cherché à réunir les différents exemples de caméléon, n'en a trouvé que trois dans toutes les représentations égyptiennes[1]. Parmi ces trois figures se trouve notre ostracon. Les deux autres sont, l'un, un joli bas-relief coloré conservé au British Museum et provenant sans doute d'une tombe de la Ve ou de la VIe dynastie de Saqqarah, l'autre, une petite sculpture en calcaire d'époque vraisemblablement tardive. L'auteur de l'article conclut que ce caméléon appartient à l'espèce *chamaeleon vulgaris*, qu'on rencontre encore aujourd'hui dans la région d'Alexandrie. Cet animal ne devait pas être rare en Haute Égypte où abondent les tamaris, les acacias et d'autres arbres et arbustes indispensables à sa vie. Le dessin de cet ostracon, poursuit Keimer, remarquablement observé et véridique, a très bien pu être tracé d'après nature par l'artiste qui dut avoir souvent l'occasion d'observer lui-même des caméléons. Au terme de son article, Keimer signale que le mot copte : ⲁϣⲓⲣⲁ^B, désigne le caméléon, il le rapproche du mot : *ašar, aši,* qui, en nubien désigne le gecko, et il se demande si ces deux noms ne dérivent pas de la même racine : *ʿšꜣ* qui, en égyptien ancien, désigne un lézard ou un gecko. Par extension ou confusion, les Arabes se seraient servis de ce mot *ašar* pour désigner le caméléon. Quoi qu'il en soit le nom ancien du caméléon reste inconnu.

Les recherches de Keimer amènent à cette constation que le caméléon a été aussi rarement figuré dans l'art égyptien que la chauve-souris, et probablement pour des raisons semblables, sans qu'on puisse être, sur ce point, plus affirmatif que sur l'autre.

Les mêmes questions ne se posent pas en ce qui concerne le crocodile. Nous avons déjà vu quelle était son importance dans les représentations religieuses et autres. Nous avons dit que de nombreux ostraca portaient l'image du crocodile (cf. p. 55); ici (2236-2237), les dessins sont assez sommaires et assez peu significatifs, ils n'offrent pas un intérêt particulier, si ce n'est que, comme tous les dessins d'animaux de l'art égyptien, ils sont le fruit d'une observation juste et d'une stylisation vivante et précise.

Ce sont les mêmes qualités qui se retrouvent sur l'unique croquis de grenouille que nous ont conservé les ostraca. La tête est à moitié effacée, mais l'attitude générale est bien observée. Ce dessin donne l'impression, comme plusieurs autres de cette série, d'un croquis hâtif fait d'après nature. Les Égyptiens considéraient les grenouilles comme les plus anciens animaux de la création. Ils croyaient, en effet, que, lorsque la terre n'était encore que le chaos, l'Égypte était uniquement peuplée de serpents et de grenouilles. C'est pourquoi ces batraciens comptent parmi les plus anciennes

(1) *B. I. F. A. O.*, t. XXXVI, p. 85-95.

divinités du panthéon égyptien, et composent, avec les serpents, les huit dieux primordiaux de l'Ogdoade hermopolitaine. Quatre serpents, représentant les dieux femelles et quatre grenouilles les dieux mâles, étaient les créateurs du monde [1]. De même que les grenouilles avaient présidé à la naissance du monde, de même, plus tard, la déesse Héket à tête de grenouille, parèdre de Chnoum, présidait à la naissance des enfants en leur donnant le souffle de vie [2]. C'est dans cette importante fonction que la déesse est représentée dans les tableaux qui illustrent la naissance divine d'Hatshepsout à Deir el-Bahari, ou celle d'Aménophis III à Louxor [3]. Maintes petites amulettes consacrées à la déesse Héket ont la forme de grenouilles, ainsi que des chatons de bagues datant de la XVIIIe dynastie. Il faut signaler également un jeu en forme de grenouille conservé au Musée du Louvre. La règle de ce jeu n'est malheureusement pas connue [4].

Les grenouilles en Égypte sont de deux espèces différentes, l'une (*Rana mascareniensis*), est brune et tachetée de marron; elle semble avoir plutôt vécu en Haute Égypte, tandis que la rainette verte (*Hyla arboreas,* Linné), qui se rapproche de la rainette de nos pays, est plus rare en Égypte [5].

Quoi qu'il en soit, cet animal, malgré sa haute antiquité dans les croyances égyptiennes et sa pullulation dans la Vallée du Nil, ne semble pas avoir beaucoup inspiré les dessinateurs d'ostraca puisque ce dessin hâtif et imparfait est le seul exemple que nous connaissions.

Plus hâtif et plus sommaire encore est un dessin de lézard tracé d'un trait lourd à l'encre noire (2239). La représentation est trop peu intéressante pour que nous y attardions. Rappelons seulement que cet animal, employé comme signe hiéroglyphique (*ʿšꜣ*) signifie : *nombreux,* ce qui exprime assez dans quelle proportion les lézards devaient pulluler en Égypte.

Les scorpions ne sont guère moins nombreux que les grenouilles et les lézards dans la Vallée du Nil. Ils furent consacrés à la déesse Selkit, qui est représentée avec un scorpion sur la tête. D'autre part cet animal venimeux était craint à l'égal du crocodile et du serpent et les textes nous font connaître des formules magiques contre les morsures du scorpion. Des stèles magiques connues sous le nom de « stèles d'Horus sur les crocodiles » [6], figurent le dieu tenant dans une main trois serpents et dans l'autre trois scorpions. Les deux dessins (2240-2241), qui sont reproduits dans le catalogue, donnent deux beaux exemples de scorpions admirablement observés. Le premier montre l'animal la queue dressée, prêt à attaquer. Le second n'est que fragmentaire,

(1) Erman, *Religion,* (trad. H. Wild) p. 86.
(2) Müller, *Egyptian Mythology,* p. 51.
(3) Naville, *Deir el-Bahari,* II, pl. XLVIII, XLIX; Gayet, *Le temple de Louxor,* pl. LXV.
(4) Reisner, *Amulets,* 188 à 192, pl. XXIII-XXIV; C. Boreux, *Catalogue-Guide,* II, 593.
(5) Lortet et Gaillard, *La faune momifiée de l'Ancienne Égypte,* p. 144; Anderson, *Zoology of Egypt,* I, p. 346, pf. 4. fig. 1.
(6) Chabas, *Ä. Z.,* VI, 1868, p. 99 à 106.

mais il détaillait avec minutie le dessin des pattes, du dos et de la queue annelée de l'animal. Une telle précision, qui est presque celle d'un dessin anatomique, fait regretter la disparition de la partie antérieure et de la pince de ce scorpion.

La même minutie et la même finesse se retrouvent sur un autre croquis, également fragmentaire, et figurant une sauterelle (2242); ces qualités rappellent celles de l'ostracon précédent et permettent de supposer que ces deux croquis sont dus au même artiste.

Les représentations de sauterelles ne sont pas très rares, cependant on n'a retrouvé dans cette importante masse d'ostraca que ce seul fragment. Il existe pourtant un autre exemple de sauterelle dessinée sur un ostracon, il est conservé au Musée de Berlin et provient également de Deir el-Medineh; l'insecte y est figuré mangeant la plante sur laquelle il est posé [1].

On sait le rôle que la Bible attribue aux sauterelles dans le pays d'Égypte. En effet, dès les plus anciens textes, il est question de champs ravagés par un animal : qui désigne, croit-on, la sauterelle [2]. Le même mot symbolise également la multitude et la faiblesse. Ces trois traits caractéristiques : fléau des récoltes, multitude et faiblesse, permettent à Keimer d'identifier l'animal *snḥm* avec le *criquet pèlerin* (*schistocerca gregaria,* Forskal). En effet, ces insectes s'abattent en masses épaisses dans les cultures, mais ils s'y laissent massacrer sans résistance. Cependant une autre espèce de sauterelles, indigène en Égypte (*Anacridium Aegyptum,* L.) est plus inoffensive. C'est celle-ci qu'on voit représentée en pendeloques, en amulettes, en ornements ou dans les fresques. C'est de cette espèce aussi que parlent généralement les textes. Keimer n'a relevé, en effet, qu'un seul texte mentionnant les *snḥmw* comme fléau (*Pyramides*).

Les sauterelles sont assimilées, dans les textes du *Livre des Morts,* et dans ceux des *Pyramides,* à l'âme. C'est la forme que prendrait parfois l'âme du roi pour gagner, en sautant, l'autre monde. Petrie pensait qu'une déesse appelée *Snḥm* exerçait une protection contre les sauterelles, mais cette hypothèse semble être douteuse. Quoi qu'il en soit, cet insecte a dû jouer un rôle important en Égypte et dans les conceptions religieuses des anciens Égyptiens. Ses représentations sont assez nombreuses dans les tombes où il figure dans les fresques, posé sur des bouquets, des épis de blés, les branches d'un sycomore sacré ou encore en motif ornemental sur des plafonds, des cercueils, des peignes et aussi, à Basse Époque, sur des lampes. On connaît également un grand nombre de pendeloques, de colliers et d'amulettes en forme de sauterelles [3].

Avant de clore ce chapitre concernant des animaux un peu exceptionnels, il faut signaler un intéressant ostracon publié dans le supplément et qui est malheureusement

(1) Schäfer, *Aegyptische Zeichnungen...,* p. 28 (22), inv. 21452.
(2) Sethe, *Pyramides,* 891 *d.,* 1772.
(3) Tous ces renseignements sont tirés de l'article de Keimer dans *Annales du Service des Antiquités d'Égypte,* t. XXXII, p. 129 à 150 et XXXIII, p. 97.

très effacé (2717). Il représente un hippopotame curieusement perché dans les branches d'un sycomore dont il mange les fruits. Un corbeau partage ce festin. Il semble, autant que les traits extrêmement effacés permettent d'en juger, qu'une échelle soit dressée dans les branches. Cette composition rappelle une scène du papyrus satirique de Turin [1], dans laquelle on retrouve un animal ayant la forme d'un hippopotame, perché dans les branches d'un arbre très stylisé qui doit être un sycomore, tandis qu'un oiseau (qui semble être ici une hirondelle) monte dans l'arbre au moyen d'une échelle (fig. 31). L'ostracon, bien que différent dans sa composition, est certainement inspiré du même sujet puisqu'on y retrouve les mêmes éléments dans une disposition quelque peu variée. Que signifie cette étrange représentation et quelle idée critique ou satirique se cache dans cette curieuse composition? On peut penser qu'il y a là une caricature de la scène qui figure Nout dans le sycomore, accueillant aux portes de l'Hadès les morts, souvent représentés sous forme d'oiseaux à tête humaine [2]. Le sujet, en tous les cas, ne manque pas d'originalité car on s'attend peu à voir ce pesant animal perché dans un arbre où il a dû avoir le plus grand mal à se hisser. Il n'est d'ailleurs pas moins original de voir un oiseau monter dans ce même arbre en gravissant une échelle! Mais tout est permis dans le domaine de la fantaisie, et cette qualité ne manquait certes pas aux dessinateurs sur ostraca.

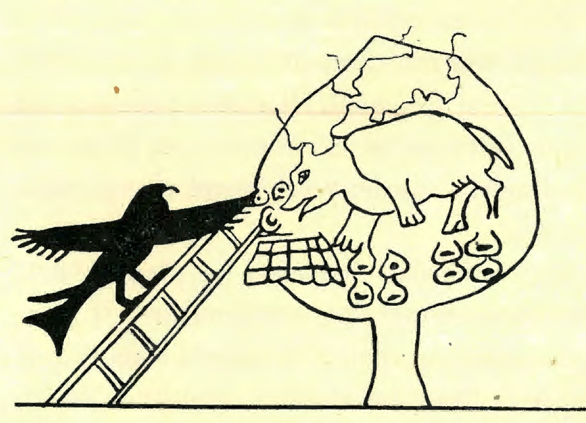


Fig. 31.

K. — Les poissons du Nil sont nombreux et variés de formes et de couleurs et, dès l'époque préhistorique, les Égyptiens ont su tirer parti de leurs silhouettes décoratives : les belles palettes de schiste en forme de poissons en font foi [3]. Les nombreuses scènes de pêche qui décorent les mastabas de l'Ancien Empire aussi bien que les tombeaux du Moyen Empire et de la région thébaine montrent une infinie variété de poissons, dessinés avec une telle exactitude et une telle précision de détails qu'il a été possible de les identifier avec les espèces qui vivent encore de nos jours dans le Nil [4].

[1] Lepsius, *Auswahl*, pl. XXIII, A.

[2] Sur le papyrus de Turin la tête de l'animal ressemblerait assez à celle d'un porc, ce qui confirmerait cette hypothèse puisque Nout était souvent représentée sous la forme d'une truie.

[3] Petrie, *Prehistoric Egypt*, pl. XLIII, XLV.

[4] Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire naturelle des poissons du Nil*, t. XXIV, 1829, p. 141-244; Gaillard-Loret-Kuentz, *Recherches sur les poissons représentés dans quelques tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire* (*Mém. de l'I. F. A. O.*, vol. LI).

Grâce à cet admirable sens de l'observation que possédaient les artistes égyptiens et grâce aux identifications qui ont été faites, il sera facile de reconnaître les quelques poissons représentés sur nos ostraca et dont quelques-uns ont déjà été identifiés [1].

Le grand dessin en noir et rouge (2248), sur calcaire, figure un *Tilapia Nilotica*, dont le nom vulgaire est : « Chromis du Nil ». Son nom égyptien était : [hiéroglyphes]. Il appartient à une espèce assez grande qui peut mesurer jusqu'à 0 m. 46 de long [2].

Sur l'ostracon un détail s'ajoute à l'étude minutieuse du poisson : c'est une épaisse ligne noire qui s'enroule autour du corps de l'animal après avoir été nouée autour de la nageoire. Ce détail semble avoir été ajouté après coup par un pinceau différent. Peut-être le dessinateur a-t-il voulu figurer la corde avec laquelle le poisson aurait été harponné. Le dessin très élégant et très précis est certainement l'œuvre d'un artiste de grande valeur; il suffit, pour se convaincre de l'exactitude de cette opinion, de regarder l'admirable tête royale qui orne le verso de l'ostracon et dont l'élégante beauté est due sans aucun doute au même artiste.

Un autre dessin, plus imprécis et plus rapide, groupe sept poissons différents (2249); le premier à gauche semble appartenir, par sa forme générale, à l'espèce *Labeo Niloticus*, Forskal [3]; la présence de deux nageoires dorsales au lieu d'une seule nageoire assez large serait une erreur du dessinateur, erreur assez excusable d'ailleurs dans un dessin qui n'est qu'une rapide esquisse. Le nom ancien de ce poisson était : [hiéroglyphes] [4], en copte : ⲗⲁⲃⲏⲥ. Il semble qu'on ait préconisé l'emploi du fiel de Labès contre la cécité [5].

Sous ce premier poisson se trouve, sans aucun doute possible, un *Mormyre niloticus* [6]. On le reconnaît à sa forme caractéristique très allongée, à sa tête très mince et à la longue nageoire dorsale qui s'étend sur tout le dos. Les très fines écailles sont traduites ici par un réseau serré de lignes diagonales croisées. Le nom égyptien du Mormyre est : [hiéroglyphes] [7]. Le gros poisson noir qui est en bas et à gauche est difficile à identifier, ses caractéristiques n'étant pas suffisamment marquées. Sa forme l'apparenterait au *Tilapia Nilotica*, mais sa nageoire dorsale serait beaucoup plus longue, ou au *Barbus Bynni*, qui n'a qu'une nageoire dorsale placée au milieu du dos, une nageoire anale et une nageoire ventrale. Les individus de cette espèce ont, lorsqu'ils vieillissent, une couleur jaune foncé, olivâtre sur le dos, ce qui a peut-être incité le dessinateur à noircir d'un ton général tout le corps du poisson. Ce pourrait être également un « Barbus » qui est dessiné à droite. Le nom égyptien du « Barbus » est : [hiéroglyphes] [8].

[1] Cf. *Catalogue*, p. 50.

[2] Gaillard-Loret-Kuentz, *op. cit.*, p. 85-89; Boulenger, *Zoology of Egypt, The fishes of the Nile*, p. 525.

[3] Gaillard-Loret-Kuentz, *op. cit.*, p. 39; Boulenger, *op. cit.*, pl. XXVI.

[4] *Pap. Anastasi*, IV, 15/8.

[5] Chassinat, *Un papyrus médical copte* (*Mém. de l'I. F. A. O.*, t. XXXII), 19.

[6] Gaillard-Loret-Kuentz, *op. cit.*, p. 29; Boulenger, *op. cit.*, p. 68.

[7] Montet, *Bulletin de l'I. F. A. O.*, XI, 1913, p. 40.

[8] Montet, *Bull. de l'I. F. A. O.*, XI, 1913, p. 44; Boulenger, *op. cit.*, pl. XXXIV.

Le second poisson à droite, dont les écailles sont indiquées par des lignes quadrillées, est également mal caractérisé et difficile à identifier. Au contraire, les deux derniers poissons sont facilement reconnaissables, celui qui est au-dessus est un *Mugil Cephalus* [1], au corps allongé et à la tête effilée. Le mulet qui vit dans la mer est également abondant dans les estuaires et remonte assez loin puisqu'on le trouve en Égypte jusqu'aux cataractes d'Assouan. Son nom ancien était : [hieroglyphs] [2]. Enfin le dernier poisson au-dessus de ce mulet est un *Synodontis* Schall [3], dont la forme est si particulière. On reconnaît les détails bien indiqués de la nageoire adipeuse sur le dos et du bouclier céphalique. Les barbillons assez longs, qui sont si bien marqués sur les figurations de cet animal dans les tombeaux de Saqqarah, manquent ici, mais néanmoins sa forme générale est parfaitement reconnaissable. Le nom ancien du *Synodontis* Schall était : [hieroglyphs] [4]. Dans un très intéressant article sur un poids de poisson, trouvé à Deir el-Medineh et sur lequel figurait un *Synodontis* accompagné de son nom en hiératique, Černý montre que ce poisson avait un autre nom : [hieroglyphs], qui devait être le nom courant et populaire que lui donnaient les ouvriers de la région de Thèbes sous la XIXe dynastie [5].

D'autres dessins incomplets sur des fragments d'ostraca permettent néanmoins d'identifier le museau allongé et relevé d'un mulet (2245), puis une queue fourchue et une partie de nageoire anale, allongée sous le ventre d'une sorte de mormyre (2246). Un autre dessin est trop imprécis pour qu'on tente une identification quelconque (2247). Enfin un très joli dessin, malheureusement fragmentaire, lui aussi, montre une nageoire caudale munie de cinq épines et des nageoires dorsales et anales qui paraissent bien appartenir à un *Tilapia* (2248). Cependant quelques signes hiéroglyphiques, qui semblent donner le nom de ce poisson, accompagnent ce dessin et au lieu d'y trouver le nom du *Tilapia* [hieroglyphs], on y lit le mot : [hieroglyphs]. On lit dans les « *chants d'amour* » [6] : « Je descends avec toi dans l'eau et tu te transformes en poisson rouge ([hieroglyphs]) ». Ce mot : [hieroglyphs] ou [hieroglyphs], qui désigne un poisson de couleur rouge, fait peut-être allusion (*Wört*, 268-399) sur notre ostracon à la couleur rouge du Tilapia, car, d'après la description de Boulenger, le *Tilapia* a souvent le ventre rouge-sang jusqu'aux ouïes et les nageoires ourlées de rouge vif [7].

(1) Gaillard-Loret-Kuentz, *op. cit.*, p. 90; Boulenger, *op. cit.*, pl. LXXX.

(2) *W. B.*, 240.

(3) Gaillard, *op. cit.*, p. 67; Boulenger, *op. cit.*, pl. LXIV.

(4) Gaillard-Loret-Kuentz, *op. cit.*, p. 67-70.

(5) Černý, *Deux noms de poissons au Nouvel Empire* (*B. I. F. A. O.*, t. XXXVII, p. 35-40). Ce mot devait se prononcer : «sal», qui ressemble au nom moderne «šâl».

(6) Müller, *Die Liebespoesie der alten Ägypter* (1932), p. 41. *Pap. Anastasi*, III, 2, 6.

(7) M. Bruyère me signale des poids de poissons trouvés à Deir el-Medineh (*Deir-el-Medineh*, 1934-1935, p. 221) sur lesquels on relève le mot : [hieroglyphs] comme épithète d'un nom de poisson : [hieroglyphs], *poids de poissons frais Peh.* ou : [hieroglyphs], *poids de poissons Shena frais;* cependant je ne pense pas que ce soit ici le même mot, car [hieroglyphs] est une épithète appliquée à un nom de poisson tandis que [hieroglyphs] est le nom du poisson lui-même (*Wört.* I, 399).

On a dit combien les Égyptiens aimaient, dès l'Ancien Empire, à représenter les scènes de pêche dans lesquelles figuraient des poissons de toutes espèces dessinés avec une exactitude remarquable. Dans les tombeaux thébains, on retrouve de nombreuses scènes du même genre dont les couleurs vives et fraîches sont ravissantes. Les étangs des jardins étaient remplis aussi de poissons aux tons brillants et chatoyants qui contribuent à faire de ces tableaux les parties les plus agréables à regarder de ces fresques [1]. Néanmoins, il est évident que les études sur ostraca n'ont aucun rapport avec ces scènes, elles sont de simples exercices de dessin. Si elles ont servi de modèles, ce ne peut être, à la rigueur, que dans les décorations de petits objets tels que ces jolies coupes en émail bleu [2], dont le fond était orné de poissons et de nénuphars (fig. 32), ou encore ces cuillers à fards en bois dont la cupule est décorée de poissons gravés et peints. Maintes figurines religieuses prouvent que les poissons étaient considérés comme des animaux sacrés. Entre autres, le Mormyre ou Oxyrrhinchos, qui était mêlé à la légende d'Osiris. Le Bynni et le Latès étaient également adorés. On a retrouvé à Thèbes des momies de poissons [3]. Enfin, de nombreuses statuettes à leur effigie montrent l'importance et le rôle religieux que les Égyptiens leur accordaient.

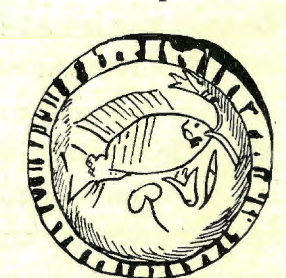


Fig. 32.

L. — Il n'y a que peu d'oiseaux figurés sur les ostraca. Ces quelques esquisses sans précision et sans importance ne sauraient rappeler la magnifique abondance des représentations d'oiseaux qui ont leur place dans tant de tombes à toutes les époques de l'art égyptien. Dès l'Ancien Empire, les artistes ont excellé dans les dessins d'oiseaux dont la remarquable précision rend presque toujours l'identification possible et même certaine. Parmi les ostraca publiés dans ce catalogue, les dessins sont peu caractéristiques et beaucoup sont incomplets ou effacés. Cependant on reconnaît la silhouette d'un canard (2249), dont le dessin est joli : ses deux ailes sont déployées au-dessus de son dos; sa tête, son gros bec et son long cou sinueux permettent d'identifier cet oiseau à un canard, mais le reste du corps est malheureusement très effacé. Les Égyptiens élevaient plusieurs espèces de canards, mais celle qui semble avoir été la plus répandue est celle du canard pilet (*Dafila acuta*) [4] ou canard à longue queue, qui figure

(1) Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 92, 222, 300; N. M. Davies, *Ancient Egyptian painting*, pl. LIV, LXV, LXIX; Davies, *The tomb of Puyemrê at Thebes*, I, pl. IX.

(2) Bissing, *Fayencegefässe*, p. 21; Wreszinski, *Atlas*, I, pl. 90 *b*.

(3) Gaillard et Daressy, *La faune momifiée de l'antique Égypte* (*Cat. gén. du Musée du Caire*), p. 70 et seq. Il faut signaler cette curieuse tombe de Deir el-Medineh dans laquelle un gros poisson, étendu sur un lit funéraire, remplace la momie osirienne pendant la cérémonie de l'embaumement (tombe n° 2 B, de Khabekhnet).

(4) Lortet-Gaillard, *La faune momifiée de l'ancienne Égypte*, Lyon 1909, p. 150 et seq.; H Boussac, *Rec. Trav.* (1911), 33, p. 59 à 63.

si souvent dans les représentations. Cette espèce est reconnaissable, comme son nom l'indique, à sa queue assez longue se terminant par deux plumes effilées. Sa tête est petite et son cou allongé. Il vivait surtout en Basse Égypte et au Fayoum où il était chassé au filet dans les étangs et les marécages. Mais les Égyptiens l'avaient également domestiqué et l'élevaient en basse-cour, si on en juge par la célèbre représentation du tombeau de Ti, montrant le gavage des canards pilets [1]. Boussac fait remarquer que ces canards jouaient un rôle dans la grande panégyrie de Min. On a dit que ces volailles étaient assimilées au dieu Set et que ce serait la raison pour laquelle ils sont désignés par le mot : [hiéroglyphe], mais l'hypothèse est peu vraisemblable.

On trouvera sur un de nos ostraca une excellente représentation du canard pilet (2251). Il est ici très simplifié et figuré tout à fait dans la forme de l'hiéroglyphe *p*; : [hiéroglyphe]; cette silhouette est donc plutôt un hiéroglyphe agrandi qu'un dessin inspiré par la nature; on le retrouve également tracé au verso de la pierre. Deux autres esquisses figurent aussi des canards pilets (2257-2258) et il est regrettable que la première de ces esquisses ne soit qu'un fragment et ne montre qu'une patte et une partie de queue et d'aile, car le dessin semble assez détaillé et assez bien observé.

Un oiseau indiqué en noir et rouge seulement (2250) est d'une identification bien difficile; en effet, le dessin n'est pas d'une exactitude zoologique remarquable. Le mouvement du volatile est saisi en plein vol, il a les ailes déployées et les pattes pendantes, un bec long et fort. C'est probablement un oiseau de la famille des passereaux, peut-être un étourneau ou une grive, tous deux très abondants en Égypte [2].

Ces quelques représentations d'oiseaux paraissent bien pauvres et bien fantaisistes, quand on évoque les ravissantes figurations de Tell el-Amarna, des tombes et des temples du Nouvel Empire elles-mêmes inférieures à celles de l'Ancien Empire, qui sont si remarquablement dessinées et d'une observation zoologique si sûre.

M. — La plupart des scènes réunies ici sous le titre « satiriques » ont pour acteurs des animaux dans des attitudes humaines. Ce sont des sujets très originaux, peut-être plus comiques que satiriques et dont on ne trouve de répliques sur aucun monument égyptien, tombes ou tombeaux, ni sur aucun objet décoré. Cependant quelques figurines en ronde-bosse, en terre émaillée et provenant d'El-Amarna [3], reproduisent des sujets semblables. Enfin ces scènes se retrouvent sur les papyrus dit « satiriques »; il y a certainement un rapport entre ces papyrus et nos ostraca, mais il est difficile d'affirmer dans quel sens s'est exercée l'influence. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ce point.

(1) Montet-Eperon, *Le tombeau de Ti*, fasc. I, pl. VII, VIII (*Mém. de l'I. F. A. O.*, t. LXV).

(2) Je dois au regretté V. Loret plusieurs renseignements précieux pour l'identification de ces oiseaux.

(3) Franckfort and Pendlebury, *The city of Akhenaten*, part I, pl. XXXI.

Ces sortes de caricatures sont tracées sur le modèle de scènes bien connues qui apparaissent dans l'iconographie des tombes de la région thébaine, mais jouées par des humains et non parodiées par des animaux. Ainsi, le chat berger d'un troupeau d'oies rappelle, dans la disposition générale et le sujet, le jeune garçon conduisant au pâturage ses oies ou ses bœufs [1]. De même, le chat qui, devant la table d'offrandes bien garnie, apporte des fleurs à un défunt, rat ou souris, parodie sans aucun doute la scène rituelle de l'offrande au mort. C'est donc dans ces représentations classiques et si fréquentes que les dessinateurs ont puisé les idées comiques et les dispositions de ces scènes satiriques. D'après les papyrus conservés au British Museum, au Caire ou à Turin [2], on peut supposer que chacun des sujets qu'on retrouve sur les ostraca

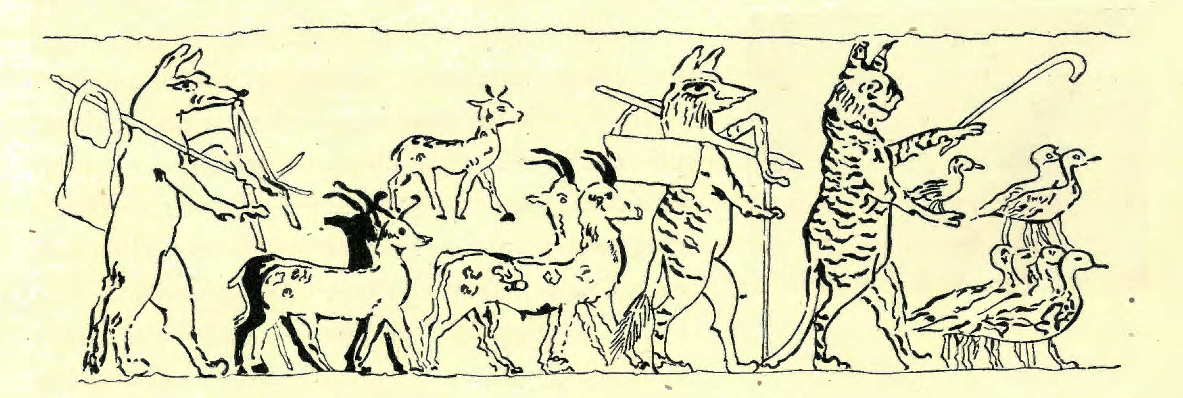


Fig. 33.

était destiné à faire partie d'un ensemble plus important parodiant les papyrus funéraires ou bien illustrant un conte, dont l'argument nous reste malheureusement inconnu puisque aucun texte n'accompagne ces images.

Le papyrus de Londres présente la scène du chat berger menant ses oies au pâturage. Cet ancêtre de notre Guillot, sa houlette à la patte, marche gravement derrière son troupeau d'oies (fig. 33). On y trouve également la parodie de l'offrande funéraire dont les ostraca nous donnent de nombreux exemples. Le rat, comme nous l'avons dit, remplace le défunt, assis sur la chaise devant la table d'offrandes, tandis qu'un chat faisant l'office de prêtre funéraire apporte des fleurs ou des victuailles. La plupart des ostraca, qui dans notre collection traitent ce sujet, sont extrêmement fragmentaires; le seul qui présente une scène complète (2298) est malheureusement assez effacé. On peut y remarquer cependant que le rôle du défunt, ici, est joué par un renard et celui du dédicant par un chat qui, un grand éventail à la patte, rafraîchit les offrandes ou le bénéficiaire des offrandes lui-même.

(1) Davies, *The Tomb of Puyemrê at Thebes*, I, pl. XII; *Papyrus du Caire* 3822 A.

(2) Lepsius, *Auswahl*, pl. XXIII; Ollivier-Beauregard, *La caricature dans l'Égypte ancienne*, pl. 22, 23, 28, 29.

Sur un autre dessin très sommaire (2310), le défunt est de nouveau figuré par un rat, mais ce sont, cette fois-ci, deux personnages, un chat et une chèvre, qui lui apportent les offrandes. A travers toutes ces variantes, on retrouve la parodie de cette même scène funéraire, qui était dans les tombes et sur les stèles le thème favori du répertoire classique [1]. On s'étonne à juste titre que cette représentation funéraire ait été si souvent caricaturée par des artistes qui, ce faisant, se montraient bien peu respectueux des plus anciennes traditions de l'Égypte. Un autre papyrus cependant en donne un exemple encore plus complet et détaillé c'est le fragment qui est conservé au Musée du Caire (fig. 34) [2]. Une souris figurant la défunte reçoit les hommages de toute une famille de chattes. L'une lui présente des offrandes, la seconde joue le rôle de nourrice et tient dans ses bras un jeune souriceau encore au maillot, une troisième en flabellifère bien stylée rafraîchit avec des palmes le front de la dédicatrice, tandis qu'une esclave, une chatte encore, coiffe sa maîtresse avec autant d'adresse que d'empressement. Tous ces détails charmants, familiers et ironiques, nous font entrer, sous couvert de caricature, dans le harem, dans l'intimité d'une grande dame à sa toilette. Dans cette composition, le dessinateur a réuni la scène de l'offrande à celle de la toilette dont plusieurs des ostraca de ce catalogue ont fourni de jolis exemples (pl. XLIX à LIV). Ces scènes de gynécées qui devaient être charmantes sont maintenant très rares et ce n'est plus guère que sur les ostraca qu'on peut les retrouver. Leur parodie, en tous les cas, orne non seulement le papyrus du Caire, mais encore quelques fragments de calcaire. C'est ainsi que deux d'entre eux (2306-2307) montrent une rate assise sur un siège, vêtue d'une jupe plissée et procédant à sa coiffure aidée d'une servante à laquelle on prête la forme d'un renard ou d'une guenon, debout derrière elle. Sur un de ces dessins (2307), l'artiste, soucieux de vérité, a montré la rate se mirant dans un miroir rond à manche, que la coiffeuse vient de lui tendre et dont l'étui est pendu à son bras. Ces esquisses sont assez effacées et fragmentaires, mais celles qu'on peut voir dans plusieurs musées reproduisant les mêmes thèmes sont heureusement mieux conservées. C'est ainsi qu'à New York [3] une scène très complète montre une rate assise sur un siège pliant; devant elle un chat tend une oie troussée et un grand éventail. Un de nos petits fragments (2300) devait appartenir à une scène tout à fait analogue. Au musée d'Hildesheim, on peut voir un ostracon absolument semblable dans sa composition et ses détails [4],



Fig. 34.

[1] Lacau, *Stèles du Nouvel Empire* (*Cat. gén. du Musée du Caire*), pl. XXXIII, XLIV, XLVII, XLVIII.
[2] Gauthier-Laurent, *Mélanges Maspero* (*Mémoires de l'I. F. A. O.*, t. LXVI), p. 673, pl. II *d*.
[3] *Catalogue of Museum and Gallery of Art, New York H. S.*, 1903, p. 52.
[4] *Hildesheim*, n° d'inv. : 3988.

ainsi qu'à Munich où une réplique de cette scène est admirablement conservée [1]. Le musée de Bruxelles possède également deux exemplaires de ce même sujet; mais l'un d'eux se complique de plusieurs autres personnages [2]. C'est une jolie composition où l'on voit, sur une estrade, une rate, assise sur un pliant et un cortège de trois personnages s'avançant vers elle : une chatte, d'abord, qui lui présente une coupe d'onguents et un éventail, puis deux renards; le premier, qui porte des fleurs, pousse l'incongruité, sous l'effet de l'émotion, ou par facétie, jusqu'à s'oublier dans ce lieu élégant, et le second joue de la harpe. Produits de beauté, fleurs et musique, voilà une grande dame comblée! Une guirlande de feuilles orne la partie supérieure de cette scène dont la verve humoristique et l'observation satirique se passent de tout commentaire.

Si la scène de l'offrande funéraire dont nous venons de voir les parodies est fréquente dans les tombes thébaines, il est beaucoup plus rare d'y rencontrer, tout au moins à cette époque, la scène de la coiffure et de la toilette d'une dame. Le meilleur exemple de cette scène gracieuse semble être celui qui décore le sarcophage de Kaouit de la XIe dynastie. La princesse boit un bol de lait; derrière elle, une servante la coiffe et natte ses cheveux tout en plantant avec des gestes précis des épingles dans sa chevelure [3]. De petits groupes en ronde-bosse datant de la même époque reproduisent également des scènes de coiffure; mais on peut difficilement les comparer aux esquisses sur calcaire dont ils diffèrent totalement par la composition autant que par le style.

Il est certain que ces parodies semblent n'avoir eu pour modèles que les scènes de toilette peintes sur les ostraca qui seront publiés plus bas.

On pourrait supposer que ces scènes d'offrandes, dont on trouve des répliques sur papyrus, avaient été composées et tracées sur ostraca d'abord et que ces premiers essais avaient servi de modèles pour décorer les papyrus. Cependant beaucoup de ces compositions sur ostraca semblent bien avoir été peintes sans but pratique, et elles forment, indépendamment de toute influence, un tout. L'ostracon de Bruxelles, par exemple, paraît bien être une œuvre indépendante adaptée à la forme du morceau de calcaire sur lequel elle figure, et composée spécialement pour cette forme. Tout l'intérêt de la scène est au centre et la courbe des deux personnages extrêmes, de la harpe, et de la guirlande de feuilles, l'encadre en suivant la courbe du morceau de calcaire lui-même. C'est une constatation qu'on peut faire souvent à propos de ces esquisses sur calcaire, qui, dans bien des cas, étaient composées avec le souci de la surface à décorer, tout comme s'il s'agissait d'une grande paroi, prouvant ainsi qu'elles avaient une fin en elle-même et qu'elles n'avaient pas été composées pour servir de projet à une autre décoration.

[1] Scharff, dans W. Otto, *Handbuch der Archäologie*, II, pl. 92, 4.
[2] *Bruxelles*, n° d'inv. : E. 6442 et E. 6379 ; Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'Art égyptien*, II, pl. 73.
[3] Benedite, *Objets de toilette* (*Cat. gén. du Musée du Caire*). Frontispice.

Pour en revenir aux thèmes communs aux ostraca et à certains papyrus satiriques, un des plus audacieux est celui qui représente un animal debout dans un char (2304-2305). Ces deux croquis très mutilés et très effacés n'auraient rien de bien significatif en eux-mêmes si le développement de cette scène ne se retrouvait dans toute son ampleur et son ironie sur le papyrus de Turin (fig. 35) [1]. On y constate l'esprit moqueur et frondeur des scribes qui n'hésitaient pas à s'attaquer même au roi. En effet, sur le papyrus, le rat, monté sur un char attelé de deux chiens lancés au galop, tire à l'arc sur une forteresse défendue par des chats, et à l'assaut de laquelle se rue toute une armée de rats. On reconnaît facilement dans cette parodie, la scène traditionnelle du roi combattant ses ennemis, qui décore certains monuments comme à Karnak, à Louxor ou au Ramesseum par exemple, et où sont représentées la fameuse bataille de Kadesh et la prise de



Fig. 35.

Dapour [2]. Sur le papyrus, la parodie est si évidente que la comparaison avec ces glorieux modèles s'impose tout naturellement à l'esprit. C'est la même composition, le même groupement de combattants et la même reproduction exacte de la forteresse. Il y a d'ailleurs sur ce papyrus une autre composition qui semble être une autre caricature du roi : c'est celle où le lion joue aux échecs avec une gazelle assise devant lui à une table de jeu. C'est le sujet d'une scène de Medinet Habou figurant Ramsès IV jouant aux échecs avec ses concubines [3]. Si étonnant et si peu respectueux que cela puisse paraître, ces caricatures royales, quoique peu nombreuses, ne sont cependant pas uniques, et nos fragments d'ostraca ont certainement appartenu à des scènes semblables à celle du papyrus de Turin. Un petit objet trouvé à Tell el-Amarna reproduit également la caricature de ce motif guerrier, c'est un petit char en terre cuite coloriée, tiré par deux chevaux et conduit par un rat [4]. Le sujet, quoiqu'un peu différent de celui du papyrus, semble comporter, lui aussi, une intention satirique. C'est le cas également pour d'autres pièces

[1] Lepsius, *Auswahl,* pl. XXIII = Prisse d'Avennes, *Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments, Atlas,* t. Ier, pl. 71.

[2] Wreszinski, *Atlas,* II, pl. 34, 45, 107/8; Lepsius, *Denkmäler,* III, 166.

[3] Rosellini, *Monumenti Storici,* I, pl. CXXII.

[4] Franckfort-Pendlebury, *The city of Akhenaten,* part I, pl. XXXI.

du même genre trouvées aussi à Tell el-Amarna, dont les thèmes s'apparentent à ceux de certains ostraca. C'est ainsi qu'une petite figure en ronde-bosse représente un singe jouant de la harpe [1], sujet qu'on retrouve sur l'ostracon n° 2281. Le harpiste est assis sur un tabouret rembourré d'un coussin dont l'épaisseur est ornée d'un motif en forme de serpent aux replis onduleux; ce même motif figure autour des matelas qui recouvrent les lits des scènes de gynécées que nous verrons plus loin (Série N). Devant la guenon musicienne, on aperçoit la tête d'un jeune garçon prosterné. Cette partie très mutilée ne permet pas de juger si l'enfant s'incline simplement ou s'il dépose quelque chose aux pieds de l'animal. Ce geste est assez vraisemblable car le texte tourné vers le jeune garçon lui fait dire : « Voici de l'eau pure! » Il est donc probable qu'il verse une libation devant la guenon. Celle-ci, d'après la légende prononce les paroles suivantes : « Je suis une aimée de son maître, une louée de . . . (?) » L'artiste a-t-il voulu parodier la scène du harpiste aveugle dont la guenon reproduit la pose habituelle, ou a-t-il voulu caricaturer ces jeunes musiciennes qui charment de leurs accords harmonieux les banquets funéraires si souvent reproduits sur les parois des tombes? Le fragment est trop mutilé pour qu'on puisse répondre d'une façon satisfaisante à cette question, mais l'intention caricaturale ne saurait être niée [2]. Les mêmes remarques sont valables pour un autre tableau qui met encore un singe en scène. Celui-ci debout devant un tas de blé s'incline légèrement en avant dans la pose habituelle des scribes occupés à écrire sur leurs tablettes; malheureusement les mains étant effacées il est impossible de voir si ce singe tient réellement le calame ou le rouleau, cependant le geste et l'ensemble de la scène justifient une telle hypothèse. Un second singe faisait face à ce scribe supposé; il ne reste plus aujourd'hui que l'avant-bras de l'animal et sa main qui s'appuie sur une haute canne. Entre les deux acteurs, au-dessus d'un tas de blé, une inscription donne un titre : « Scribe du double grenier » qui, bien que l'écriture soit dirigée vers le personnage fragmentaire, ne peut s'appliquer qu'au premier singe dont l'attitude générale est certainement celle d'un scribe. Le sens de la scène devient ainsi très clair : il s'agit d'un scribe qui, au cours d'une tournée de son maître, inscrit dans son inventaire les entrées des céréales. Les tableaux figurant le maître faisant l'inspection des récoltes de son domaine et les scribes inscrivant les produits de ces récoltes, sont assez fréquents dans les décorations murales des tombes de toutes les époques et notamment au Nouvel Empire. Pourquoi l'artiste a-t-il représenté ici le scribe sous l'aspect d'un singe? Faut-il y voir une allusion à Thot, dieu de l'écriture, généralement adoré sous la forme d'un babouin? Quoi qu'il en soit, il est certain que les singes, avec leur malice, leur vivacité et leur aptitude à imiter les hommes, devaient inspirer tout particulièrement les scribes humoristes et leur donner l'idée de leur faire jouer maint rôle humain. C'est pour cette raison que ces animaux ont une part si importante dans les ostraca satiriques

[1] Franckfort-Pendlebury, *The city of Akhenaten,* part I, pl. XXXI. Un petit groupe semblable est conservé à University College, Londres. — [2] De nombreuses statuettes de calcaire représentant un singe harpiste ont été retrouvées à Deir el-Medineh.

ou simplement humoristiques. En effet, les nombreuses scènes figurant un ou deux singes s'attaquant à un gros paquet enveloppé d'un filet et posé devant eux semblent répondre à une intention plus comique que satirique, mais comme ils représentent des animaux exécutant des mouvements humains, nous les avons néanmoins fait figurer dans cette série.

La scène se compose généralement d'un ou de deux singes debout de chaque côté d'un gros sac en filet sur lequel ils frappent comme s'ils voulaient l'éventrer. Le contenu de ce filet est indiqué sur quelques-unes de ces compositions (2274-2275) par des points noirs. Le dessin 2278 montre que ces points noirs sont des noix de palmiers «doum». Sur cet ostracon, en effet, le singe mange une de ces noix dont il a réussi à s'emparer, tandis qu'une grappe de ces fruits et une grande feuille pendent encore devant le sac, indiquant ainsi l'arbre sur lequel la récolte venait d'être faite. Cette identification est rendue certaine par la découverte, faite à Deir el-Medineh dans la tombe de l'architecte Khâ [1], d'un vrai filet de grosse corde rempli de ces noix de palmier-doum. On a déjà vu que les singes, friands des fruits du « Doum» étaient employés à la récolte de ces fruits. Aussi est-il permis de supposer que ces scènes sont des épisodes de la récolte des noix et que les gestes comiques de ces grands singes avaient amusé les dessinateurs qui s'étaient exercés à les fixer. Ils ont, en effet, observé avec la même acuité l'animal entêté à garder son butin (2274-2276-2278) ou frappant violemment sur le filet avec un bois recourbé (2275-2277-2279) dans l'intention d'en faire sortir un fruit. Sur l'une de ces compositions, un petit texte indique que l'animal est une guenon : «La belle guenon (*kft*), aimée de son maître.» Ce détail montre à quel point cet animal était domestiqué à cette époque et considéré comme faisant partie des choses et des êtres de la maison.

Quelques-uns des ostraca de cette série sont plus vivement colorés que beaucoup d'autres, avec une plus grande variété de tons. C'est ainsi que le pelage des singes est indiqué par un ton vert assez soutenu, tandis que les rubans, les visages et les mains sont d'un rose vif. Le filet est peint à deux ou trois reprises en jaune clair ou en vert et les noix sont marquées à travers les mailles par des points marrons. Il est regrettable que ces petites peintures aient eu à subir l'injure du temps car elles devaient, dans leur fraîcheur, constituer, avec leurs couleurs brillantes et leurs détails spirituels, des petits tableaux charmants et originaux.

A ma connaissance ce sujet n'a jamais été reproduit dans la peinture égyptienne. Un petit groupe en terre émaillée et provenant de Tell el-Amarna, comme le char conduit par un rat assis, dont il a été question plus haut, rappelle ce thème. Un singe assis entoure de ses bras un sac de noix de « doum», comme un précieux butin qu'il cherche à protéger (fig. 36). Cet objet était probablement un jouet comme les autres groupes du même genre trouvés sur ce site et n'a, par conséquent avec nos ostraca, qu'une

[1] Schiaparelli, *La tomba intatta dell'architetto Cha, nella necropoli di Tebe*, 1927, p. 165, fig. 150.

communauté d'inspiration. De nombreuses statuettes ou ébauches de sculptures du même genre ont été retrouvées également à Deir el-Medineh; elles représentent aussi un singe assis tenant un gros sac de noix de « doum» [1].

On a vu que les renards, comme les singes, étaient appelés à jouer leur rôle dans ces scènes comiques. C'est un renard qui se trouve être le principal acteur d'un des plus charmants et des plus intéressants dessins de ce genre. Ce petit tableau représente un renard debout sur ses pattes de derrière, une besace jetée sur son épaule. Il tient entre ses pattes de devant une double flûte, dont il tire des sons mélodieux pour faire danser le jeune chevreau qui saute devant lui, et qui, debout, exécute visiblement un pas de danse. Le dessin est excellent et très expressif. J'ai déjà eu l'occasion de signaler combien était grand l'intérêt de cette scène [2], qui semble être l'illustration exacte d'une fable d'Ésope [3]; le chevreau, se voyant pris, demande au renard de jouer de la flûte, pour montrer ses talents avant de périr. Le berger attiré par le bruit de la flûte s'aperçoit du danger que court son chevreau et se précipite à son secours mettant en fuite le ravisseur. Il y a une telle parenté entre le début de cette fable et cet ostracon qu'on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement et de se demander si Ésope n'a pas fixé dans cette fable un apologue très ancien, transmis oralement à travers les siècles et que les habitants de la région thébaine, sous la XIXe dynastie, auraient déjà connu. Il n'y aurait donc pas dans ce dessin une intention satirique mais seulement un essai d'illustration d'un apologue à conclusion morale.

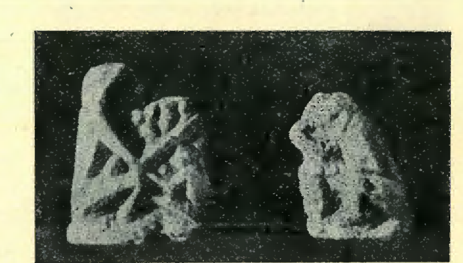


Fig. 36.

La tombe d'Apouy, si riche en scènes familières et pittoresques, offre un groupe qui rappelle un peu celui de notre ostracon bien qu'il ne soit pas traité en parodie. On y voit un berger qui joue de la double flûte en menant au pâturage un troupeau de chèvres et de chevreaux folâtrant devant lui [4]. Dans le papyrus de Turin, c'est au contraire la figure du renard musicien qui réapparaît, mais dans une scène différente qui ne saurait être mise en parallèle avec celle-ci [5]. Cette figure du renard musicien semble

[1] Dans une tombe de Deir el-Medineh, une scène esquissée en rouge montre un bateau sur lequel on aperçoit un singe qui danse sur un amoncellement de sacs de noix de « doum». Un harpiste accompagne la danse de l'animal. Ce bateau de commerce revient sans doute de l'Éthiopie, pays des singes (Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1927, p. 29, fig. 20).

[2] *Chronique d'Égypte*, n° 28, juillet 1939, p. 340.

[3] Ésope, *Fables* (Coll. G. Budé), p. 49, n° 107.

[4] Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, pl. XXX, XXXIV; Une charmante scène qui, bien que datant de la VIe dynastie, rappelle le sujet de la tombe d'Apouy en même temps que celui de notre ostracon, mérite d'être signalée. On y voit deux chèvres qui dansent gracieusement au son de la flûte d'un berger (Blackman, *The rock tombs of Meir*, IV, pl. XIV).

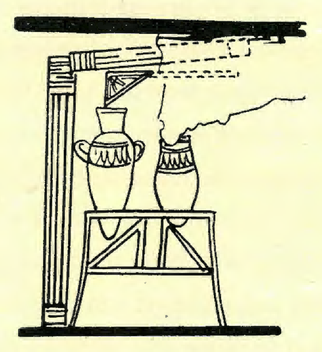
[5] Lepsius, *Auswahl*, pl. XXIII.

être très ancienne dans l'art égyptien puisque, dès l'époque prédynastique, on en trouve des représentations (fig. 37)[1]. On voit que dès les premiers temps de l'histoire notre maître Isengrain était appelé à jouer un rôle dans les fables.

Un dessin, dont le sujet est unique dans les ostraca et qui est un des plus originaux de cette série, est celui du buveur au siphon. Le personnage principal est assez mal caractérisé. J'avais tout d'abord pensé qu'il s'agissait d'un cynocéphale, mais le museau très allongé et surtout les pattes, quoique maladroitement dessinées semblent plutôt appartenir à un chien qu'à un singe. L'animal, dont le haut du corps est humain, est assis pompeusement sur un siège recouvert d'une peau de bœuf, les pattes appuyées sur un petit tabouret. Devant lui, deux amphores sont posées sur une sellette; dans l'une d'elles, plonge la branche verticale d'un siphon dont le chien tient la branche horizontale; c'est par ce moyen qu'il boit le liquide contenu dans l'amphore.


Fig. 37.

Le siphon était d'un usage courant au Nouvel Empire. On voit sur certaines représentations des amphores tenues au frais sous des feuilles ou dans des kiosques et dans lesquelles plonge un siphon (fig. 38)[2]. Une scène montre qu'on se servait du siphon pour transvaser les liquides d'un récipient dans un autre ce qui évitait de remuer les lourdes amphores[3]. Un coude de siphon en bronze a été retrouvé dans les fouilles de Tell el-Amarna[4]. C'est un tube à angle droit, dont les tiges sont réunies par une barre; dans l'espace triangulaire ainsi formé, se loge un décor floral ajouré. D'après Erman, le siphon à boire serait une importation d'origine syrienne. En effet, une représentation très intéressante, sur une stèle, montre un soldat syrien buvant dans une grande amphore au moyen d'un siphon (fig. 39)[5]. Ce monument qui provient aussi de Tell el-Amarna semble avoir inspiré notre ostracon car le dédicataire de la stèle est assis, comme le chien, sur un siège à coussin et se désaltère dans de grands vases posés devant lui sur des sellettes. Un ostracon de Munich, que nous avons déjà signalé dans les parodies de scènes de toilettes (cf. p. 104), met en scène une souris assise dans un fauteuil et buvant, comme ici, au moyen d'un siphon, On peut ajouter à ces scènes l'image d'un dieu Bès qui se sert du même instrument pour puiser dans un grand vase et deux autres Bès qui, de chaque côté d'une grande amphore posée sur une sellette, se désaltèrent également à l'aide de siphons. Ces deux scènes sont gravées au dos de deux


Fig. 38.

[1] Capart, *Les débuts de l'Art*, p. 225, fig. 156.
[2] Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, pl. XXXIV; *Two sculptors at Thebes*, pl. XIX.
[3] Klebs, *Die Reliefs des N. R.*, I, p. 59.
[4] F. Ll. Griffith, *Journal of Egyptian Archaeology*, XII, p. 22.
[5] Klebs, *op. cit.*, p. 59, abb. 43.

scarabées (fig. 40)[1]. Ces compositions sont, à ma connaissance du moins, les seules qu'on puisse rapprocher de notre ostracon; il n'est pas besoin de souligner davantage l'intérêt de ce sujet exceptionnel.

L'illustration des tombeaux du Moyen et du Nouvel Empire comporte fréquemment des scènes de brasserie[2]. Elles sont généralement composées d'un gros homme, debout devant une grande amphore; il brasse le grain qui se trouve dans un large tamis posé sur l'amphore; autour de lui s'activent des aides qui apportent l'eau ou les grains dans de grands vases suspendus à des palanches. Cette scène bien connue est traitée d'une façon humoristique sur le papyrus satirique du British Museum où le gros brasseur est figuré sous les traits d'un hippopotame et ses serviteurs sous ceux de chèvres. Nous retrouvons parmi les ostraca quelques fragments d'esquisses reproduisant le même sujet. Sur l'un d'eux (2313), on voit les mains et la panse du brasseur devant lequel une chèvre se tient debout portant deux amphores suspendues aux deux bras d'une palanche. Sur un autre fragment (2314), une partie de la tête, le tamis, les pattes du porteur d'amphore et l'amphore elle-même sont les seuls éléments subsistants de cette scène. Quoique incomplets, ces fragments peuvent facilement être identifiés à la scène de brasserie du papyrus du British Museum.


Fig. 39.


Fig. 40.

Si certains fragments comme ceux que nous venons de voir sont manifestement apparentés à des sujets connus, d'autres, au contraire, semblent ne pouvoir se rattacher à aucune série de scènes. C'est le cas de certains morceaux tel que celui représentant un

[1] W. Max Muller, *Egyptian mythology*, p. 62, fig. 65 = Grenfell, *P. S. B. A.* (1902), p. 32, fig. XXXVIII, XXXIX.
[2] Garstang, *Burial customs of Ancient Egypt*, p. 64, fig. 50-51, p. 74-75, fig. 61-62; Wreszinski, *Atlas*, I, 22, 86 *a*, 299.

grand singe debout devant une haute sellette supportant une corbeille. Ce singe est-il porteur d'offrandes? C'est possible, quoique son geste soit assez difficile à définir (2289).

Trois autres fragments semblent appartenir aux scènes de parodies de musiciens. Deux d'entre eux figurent des singes jouant de la double flûte (2291-2292) et un troisième met en scène un chevreau debout occupé probablement au même passe-temps (2295).

Ces trois esquisses étaient peut-être destinées à faire partie d'un de ces orchestres burlesques dont le papyrus de Turin montre un si remarquable exemple.

Enfin, plusieurs fragments présentent des personnages ou des parties de personnages qu'on peut rattacher aux scènes d'offrandes ou d'adoration. On voit ainsi un rat, remarquablement dessiné, habillé d'un pagne plissé (2308). Il est assis sur une belle chaise à dossier retourné et figure bien le grand personnage auquel des serviteurs et des parents viennent apporter des offrandes. Une scène très effacée et de mauvais style montre un chien suivi d'une chèvre (2310), tous deux font un geste d'adoration devant un rat assis sur un siège en X, surélevé par une estrade (1).

C'est également un porteur d'offrandes que parodie un chien debout vêtu d'un pagne et portant un vase (2316-2317). Au verso de cet ostracon, est un autre chien également debout, mais orné seulement d'un collier autour du cou. Il monte majestueusement un petit escalier au haut duquel se trouve l'entrée d'un temple ou d'un tombeau. Il portait sur son épaule un objet que l'état fragmentaire du morceau empêche d'identifier.

Après avoir examiné ces dessins réunis sous le titre « satiriques », on comprend que leurs sujets rares et nouveaux aient intéressé et intrigué beaucoup d'archéologues; ils restent néanmoins difficiles à interpréter et il n'est pas sûr que l'épithète « comiques » ne leur conviendrait pas mieux que celle de « satiriques » qui leur a été donnée ici, car la satire y est souvent malaisée à définir.

Quoi qu'il en soit, ce lot de dessins, s'il fournit un grand nombre de répliques à des thèmes déjà connus, ajoute à ce répertoire beaucoup de sujets inédits. Il permet de constater qu'à cette époque la verve satirique ou comique des scribes, loin de constituer des cas isolés, peut être rattachée, au moins dans cette région de l'Égypte, à la manifestation spontanée d'un esprit général assez goûté. Ce ne sont évidemment pas les premières manifestations de l'esprit comique et moqueur des scribes égyptiens; à toutes les époques, ils ont laissé fuser leur gaîté moqueuse en posant parfois au milieu d'une scène sérieuse un détail amusant. C'est, dans une scène de repas funéraire, deux singes se disputant avec âpreté sous l'œil pacifique d'un chien (2) ou bien un singe qui, comiquement, imite la danse gracieuse d'une ballerine (3). Mais ce ne sont là que des détails isolés et non pas comme dans nos ostraca un ensemble dénotant un courant d'idées nettement marqué. Cette liberté de pensée et d'expression étonne cependant un peu de la part d'artistes dont l'activité était consacrée, en grande partie,

(1) Le fragment 2318 devait représenter un sujet analogue. — (2) Mackay-Petrie, *Hemamieh*, pl. X. — (3) Davies, *The rock tombs of Sheikh Saïd*, pl. IV.

à reproduire des scènes d'un caractère religieux ou funéraire. Ces dessins révèlent chez leurs auteurs un esprit affranchi et indépendant qu'on ne s'attend pas à trouver chez ces hommes qui paraissaient, d'autre part, si respectueux de leurs rois, de leur religion et de leurs traditions.

Les manifestations formelles de cet esprit ne se rencontrent guère avant la deuxième moitié du Nouvel Empire (1). On doit toutefois signaler qu'on peut relever certains signes avant-coureurs de cet état d'esprit à une époque qui fut exceptionnelle pour l'art, parce que toutes les libertés y furent autorisées, je veux dire à l'époque amarnienne. Après l'effondrement du schisme amarnien, les anciennes traditions artistiques qui avaient été abandonnées pour la plupart furent reprises, mais il semble que quelques-unes des esquisses sur calcaire aient gardé, sinon le style, du moins un peu de l'esprit de Tell el-Amarna. On a vu d'ailleurs que quelques-uns des sujets traités sur ostraca, comme le char attelé de chats, le singe harpiste, furent créés dans la ville d'Akhnaten et exécutés en ronde-bosse sous la forme de petits jouets en terre cuite. D'autre part, le chien jouant le rôle du buveur au siphon semble avoir été inspiré directement d'une stèle de Tell el-Amarna.

Il se peut donc que l'esprit comique et libre qui se manifeste dans nos documents ait été une survivance ou un legs de l'esprit amarnien. Il est vraisemblable que les artistes qui avaient travaillé sous Akhenaten avaient émigrés après la mort du roi, et on peut supposer qu'ils étaient venus s'installer dans cette région de la nécropole thébaine où ils auraient apporté ce genre d'esprit. D'autre part, on a vu que l'un de ces dessins (2294) évoquait une fable d'Ésope à un tel point qu'il aurait pu lui servir d'illustration. Il est regrettable qu'on n'ait pu retrouver d'autres exemples de ce genre, nous aurions ainsi connu, sans aucun doute possible, une des raisons d'être de ces compositions sur ostraca. En effet, cet unique exemple est insuffisant pour prouver d'une façon formelle que ces dessins étaient inspirés par des fables d'animaux. Cependant l'apologue est si naturel à l'esprit oriental qu'il ne devait pas être ignoré des Égyptiens (2). Si les papyrus du Nouvel Empire ne nous ont conservé aucune fable,

(1) Un des seuls exemples antérieurs à nos dessins et qu'on puisse signaler est une scène gravée sur un cylindre acquis par le Musée de Bruxelles. M. Capart, qui a publié et commenté ce document (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1936, p. 23), le date de l'époque hyksôs. On y voit au milieu d'une succession désordonnée d'animaux et de signes hiéroglyphiques une petite scène comique : un âne assis par terre joue de la harpe devant un singe (?) debout, dont la tête est ornée d'une plume.

(2) Les Sumériens devaient avoir eux aussi leurs fables : une décoration de harpe trouvée dans les tombes royales d'Our montre des scènes où des animaux sont représentés dans des occupations humaines, c'est ainsi qu'un chien porteur d'une table d'offrandes est suivi par un lion tenant une coupe et une amphore. Plus loin un animal joue de la harpe et un autre semble danser. M. Contenau se demande s'il s'agit de fables ou de représentations satiriques comme en Égypte. Contenau, *Manuel d'Archéologie orientale*, III, p. 1537-1538. Cet exemple et celui du cylindre hyksôs du Musée de Bruxelles (cf. *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1936, p. 30, fig. 5) montrent que ces mêmes motifs étaient répandus dans tout l'Orient à des dates extrêmement anciennes.

c'est sans doute parce que les Égyptiens se les transmettaient oralement de génération en génération. La basse époque, sur ce point, se montre plus généreuse : des papyrus démotiques relatent des contes qui mettent en scène des animaux [1]. Ces récits qui font parler et agir des lions, des souris et toutes sortes d'animaux, sont bien dans l'esprit des dessins satiriques et remontent certainement à une époque beaucoup plus ancienne [2].

Les contes n'ont pas été les seuls à inspirer les artistes égyptiens : un ostracon conservé au Musée de Berlin est probablement l'illustration d'une de ces vieilles légendes religieuses où les dieux et les déesses sous forme d'animaux participent à des aventures terrestres. La légende, dont il est question ici, serait celle d'Hathor métamorphosée en chatte et qui, en grande colère contre Rēʿ, se retire en Nubie [3]. On lui envoie, pour la calmer et la convaincre de rentrer en Égypte, le dieu Thot sous l'aspect d'un petit singe. L'éloquence de celui-ci calme la chatte, et le dieu réussit à la ramener dans la Vallée du Nil. L'ostracon représente le singe exerçant son éloquence devant la chatte courroucée (fig. 41) [4].

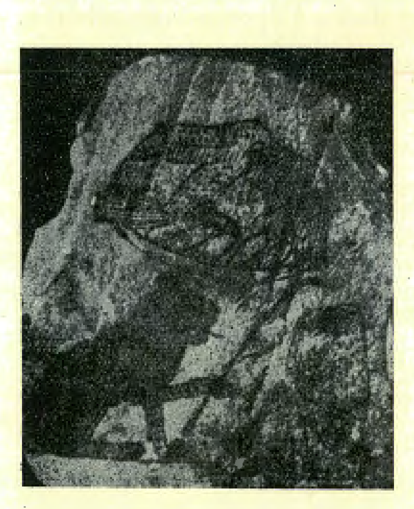


Fig. 41.

Cet exemple, comme le précédent, confirme l'hypothèse que beaucoup de ces dessins humoristiques ont puisé leur inspiration dans la littérature, les fables ou les légendes. Enfin, dans plusieurs de ces dessins, il est possible qu'on doive tenir compte de l'esprit moqueur et critique des Égyptiens, développé encore par l'influence et le souvenir de l'époque amarnienne.

N. — Les dessins groupés sous le titre : « Scènes de gynécées », peuvent compter parmi les plus charmants qui soient figurés sur les ostraca. Ils donnent des détails

[1] Brugsch, *Papyrus démotique*, *Ä. Z.* (1878), p. 47. On doit signaler également à la Basse Époque un groupe en ronde-bosse de la même veine humoristique que les ostraca et les papyrus, c'est un combat de boxe entre un chacal et un chat arbitré par un coq qui domine la scène, *Ä. Z.* (1921), p. 87. Enfin on ne saurait passer sous silence un très curieux bas-relief de la XXVe dynastie, trouvé et publié par M. Bisson de la Roque (*Medamoud*, 1930 p. 73-74, fig. 54-55), et sur lequel sont sculptées des scènes dont la parenté avec les ostràca satiriques est indéniable. On y voit une rate assise sur un siège très élevé respirant une fleur de lotus; au pied de son fauteuil s'avance un chat, tandis qu'un renard, dans la pose bien connue du brasseur, plonge ses mains dans une grande amphore. Plus loin, un crocodile couché joue du luth accompagné par une harpiste qui se tient debout sur son dos. Sur un autre bloc, des animaux debout sur leurs pattes, semblent plumer une oie gisant sur une sellette. C'est le seul exemple que je connaisse d'une semblable scène décorant les parois d'un temple et, bien qu'il ne semble pas qu'il s'agisse d'un « mystère » comme le suggère M. Bisson de la Roque, on ne voit pas la raison qui motive une scène de ce genre dans un temple.

[2] Roeder, *Altägyptische Erzählungen und Märchen*, p. 302-314.

[3] Junker, *Onurislegende*, p. 162, VI (Leyde pap., I, 384).

[4] Schäfer, *Aegyptische Zeichnungen...*, abb. 6.

sur la vie familière des dames de qualité dans la société égyptienne. Ces détails sont d'autant plus précieux qu'on ne les retrouve dans aucune tombe, sur aucun objet, à peine peut-on citer quelques rares stèles du Nouvel Empire sur lesquelles on voit des scènes vaguement apparentées à celles que nous étudions dans ce paragraphe [1]. D'autre part, il n'est pas impossible que des tableaux du même genre aient orné les parois des maisons d'habitation de Deir el-Medineh. Les fouilles, en effet, ont permis de reconnaître sur des parois, malheureusement presque entièrement détruites, des fragments de fresques décoratives reproduisant les sujets les plus variés. Généralement, ces compositions réunissent dans un tableau intime une scène de toilette et une scène reproduisant l'allaitement ou la naissance d'un enfant, mais plusieurs dessins représentent seulement des femmes à leur toilette. Sur l'un d'eux, par exemple (2336), une jeune femme assise sur une chaise tient une fleur de lotus dans sa main gauche et une coupe dans sa main droite qu'elle élève à la hauteur de son visage. Debout devant elle, une servante verse l'eau d'un petit vase dans la coupe tenue par sa maîtresse. Derrière cette servante, se dresse une sellette sur laquelle sont posées trois grandes amphores. Sur un autre dessin (2341), la servante apporte à la fois la coupe et le vase plein d'eau, et la femme est assise sur un lit. Une autre scène plus complète est aussi plus intéressante, quoique très effacée (2343). On y voit une femme vêtue d'une longue robe plissée et transparente comme celles que portent tous les personnages de ces scènes. Elle est assise sur un lit soutenu par des pieds en forme de dieu Bès, dont la silhouette est ici mal définie, mais qu'on remarque très nettement sur d'autres dessins (2340, 2346, 2347) [2]. Derrière cette jeune femme on aperçoit, bien que très effacée, la silhouette d'une servante qui la coiffe; devant elle, une autre servante lui tend une coupe contenant un de ces cônes de graisse parfumée qu'on voit à l'époque thébaine sur la tête des femmes et même à partir d'une certaine époque sur la tête des hommes; bien rangés sous le lit, on aperçoit l'étui à kohol, le pot à onguent et quelquefois le miroir (2337). Cette composition se retrouve avec la même disposition, à peu de chose près, sur plusieurs ostraca ou fragments d'ostraca (2335, 2346, 2349). La scène de la coiffure a été parodiée, comme on l'a vu, par les

[1] On peut citer des scènes de parures datant de l'Ancien Empire : Wreszinski, *Atlas*, I, 86 *a* ou du Moyen Empire : Wreszinski, *op. cit.*, 85 *a*; Erman-Ranke, *Aegypten*, fig. 101, mais elles sont extrêmement rares. Il faut aussi signaler une scène semblable dans un modèle de barque de la XIIe dynastie. Sur cette barque est un kiosque fermé dans lequel une femme est assise et regarde dans un miroir. Derrière elle, une servante lui apporte des instruments de toilette. Garstang, *Burial Customs of ancient Egypt*, p. 97.

[2] Bès, on le sait, est une divinité tutélaire dont l'image grotesque se trouve sur de nombreux objets usuels : chevets, étuis à kohol, manches de miroirs, pieds de lits enfin; mêlé ainsi à la vie des « harems » il semble étendre sa protection au sommeil aussi bien qu'à la beauté et aux menus faits de la vie quotidienne. On a retrouvé des images de Bès en bois découpé et colorié qui n'étaient autres que des pieds de lits exactement semblables à ceux qui sont représentés sur ces ostraca, cf. à ce sujet : M. Werbrouck, *Bulletin des Musées royaux*, n° 4, juillet-août 1939 (Bruxelles), p. 78-82, fig. 9-10.

dessinateurs de cette époque, non seulement sur les ostraca, mais aussi sur le papyrus satirique du Musée du Caire [1].

Ce sujet est assez exceptionnel dans l'art égyptien, il a été étudié par Mme Gauthier-Laurent [2]. L'auteur montre que ce thème n'apparaît dans l'art égyptien qu'à partir de la première période intermédiaire (Xe-XIe dyn.). A l'époque qui nous intéresse, c'est-à-dire entre la XVIIIe et la XXe dynastie, l'auteur a pu réunir plusieurs exemples de cette scène; l'un des plus expressifs provient d'une tombe de Tell el-Amarna et un autre de Drah aboul' Neggah. Une troisième scène, humoristique, celle-là, est peinte sur ostracon et provient certainement de Deir el-Medineh. En commentant l'ostracon 2335, Mme Gauthier-Laurent fait remarquer qu'il réunit deux thèmes différents : celui de la coiffure, la servante qui est derrière la dame, lui arrangeant les cheveux, et celui de la parure, l'autre servante lui apportant un cône destiné à huiler et à parfumer les cheveux. Je pense que ces deux thèmes n'en forment qu'un seul au contraire, puisque le cône était posé sur les cheveux une fois la coiffure terminée. S'il faut voir un second thème dans cette scène, c'est plutôt celui de la naissance ou de l'allaitement. On remarque, en effet, que la femme, au lieu de tendre la main vers l'objet que lui apporte sa servante, tient les deux bras repliés contre elle, parce qu'ils soutiennent un nouveau-né dont on n'aperçoit plus, sur le dessin, qu'une partie du crâne. Ce détail apparenterait donc cette scène à celle des ostraca 2339 et 2344, qui, eux, figurent nettement une scène de naissance. On peut par conséquent distinguer parmi ces «scènes de gynécées», le thème de la toilette (2336, 2341, 2342[?], 2346, 2351, 2352), celui de la coiffure (2335-2343-2358, 2377) et enfin celui de la «nursery» proprement dite (2337, 2338, 2344, 2355, etc.), qui accompagne parfois, soit une scène de coiffure (2335, 2340), soit une scène de toilette (2339). On a vu que les lits, dans ces compositions, étaient presque tous soutenus par des pieds en forme de Bès, l'un d'eux (2338), qui fait exception à cette règle, est soutenu à chaque extrémité par trois fleurs de lotus ouvertes et superposées. Ces lits étaient généralement ornés sur leurs côtés d'une longue bande sinueuse et colorée en forme de serpent (2340-2341-2347-2348). On en a retrouvé plusieurs de ce modèle, précisément à Deir el-Medineh [3]. Un des lits de Sennedjem, maintenant au Musée du Caire, est également décoré, de chaque côté, de serpents aux plis onduleux, dont les têtes se réunissaient au chevet. On peut faire la même remarque au sujet de petits objets en terre cuite coloriée, représentant la concubine du mort, couchée sur un lit bas et qui provenaient également de Deir el-Medineh. Dans ce dernier exemple, les têtes des serpents se rejoignent au-dessus de la tête de la femme couchée. Pourquoi choisissait-on cet animal pour orner les lits? Lui supposait-on, comme à Bès,

[1] E. Brugsch-bey, *Ä. Z.*, 35 (1897), p. 140, pl. I et Moret, *Histoire de la nation égyptienne*, II, *Égypte pharaonique*, p. 543.

[2] *Mélanges Maspero, Mém. de l'I. F. A. O.*, t. LXVI, p. 673.

[3] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1930, p. 13.

des qualités prophylactiques? L'hypothèse n'est pas invraisemblable et on sait qu'aujourd'hui dans les maisons arabes la présence d'un serpent est considérée comme un porte-bonheur.

Parfois à côté de la concubine, on voit un enfant couché sur le matelas. La présence de cet enfant nous ramène à nos scènes de naissance. Soulignons une différence importante : sur nos ostraca la femme n'est jamais couchée et l'enfant est assis sur ses genoux ou tenu dans ses bras comme nous l'avons déjà remarqué (2335).

Un de nos documents est d'une composition légèrement différente; il représente une femme qui, assise sur un tabouret, allaite son enfant. Son attitude ne laisse aucun doute à ce sujet. Alors que dans les scènes précédentes les femmes étaient vêtues de longues tuniques plissées, celle-ci est nue, quoique son bras gauche semble être entouré d'un voile. Sa coiffure très volumineuse est particulièrement en désordre et retombe en lourdes mèches irrégulières de chaque côté de la tête. Une fillette également nue se tient debout devant elle et lui tend le miroir et l'étui à kohol. La coiffure de cette jeune servante est, comme celle de sa maîtresse, très curieuse et consiste en une grosse mèche liée au sommet de la tête et retombant sur l'épaule. Cette scène se passe sous un petit kiosque soutenu par des colonnettes à chapitaux papyriformes, autour desquelles s'enroulent des convolvulus. Tous ces détails sont originaux et différencient ce petit tableau des autres ostraca du même sujet. Le dessin est raide et sommaire et la couleur sans charme; l'ensemble est un peu étrange et morbide. Le geste de cette femme, ce geste éternel, qui évoque la pose des Isis allaitant l'enfant Horus [1], n'est certes pas nouveau dans l'art égyptien; cependant la disposition de ce sujet se rencontre rarement [2]. C'est sur des stèles du Nouvel Empire qu'on retrouve des groupes formés à peu près de la même façon et où une femme est représentée nourrissant son enfant [3], ce sont des stèles de particuliers d'un modèle courant (fig. 42) [4]. Ainsi, ces scènes, qu'on ne rencontre pas sur les parois des monuments ni sur celles des habitations civiles connues,



Fig. 42.

[1] Erman, *La religion des anciens Égyptiens* (*trad.* H. Wild), p. 100, fig. 45.

[2] Le thème du jeune roi allaité par une déesse n'est pas rare dans les décorations murales des temples (Capart, *Le temple de Séti Ier à Abydos*, pl. XI, XIV), mais la disposition est tout autre que sur ces ostraca.

[3] Il faut signaler cependant que ce groupe ne se retrouve pas seulement sur des stèles mais aussi sur des monuments; ainsi peut-on voir, sur un bas-relief, une femme qui, assise dans un bateau à voile mené par quatre marins, allaite son enfant (*Bull. Metr. Mus. of Art* [New York], *Eg. Exp.*, 1934-1935, p. 47, fig. 2).

[4] Bruyère, *B. I. F. A. O.*, XXII, 1923, p. 126, fig. 3; Lacau, *Stèles du Nouvel Empire*, n° 34079, 34117, 34125.

figurent sur des stèles. Un ostracon conservé à Londres reproduit à peu près la composition de cette dernière peinture et provient également de Deir el-Medineh (fig. 43)[1]. L'ostracon le plus intéressant de cette série est, sans aucun doute, celui qui représente les réjouissances qui suivent la naissance d'un enfant (2344). On y voit une femme assise sur un lit à pieds sculptés en forme de Bès, et serrant un petit enfant dans ses bras. Derrière ce groupe se tiennent quatre femmes debout, vêtues de longues robes transparentes. Elles battent des mains en cadence et chantent pour célébrer la naissance de l'enfant. Une guirlande de feuilles lancéolées, probablement des convolvulus, s'enroule élégamment autour du lit. Au-dessus de la tête du nouveau-né, on aperçoit un petit personnage qui se tient debout, un bras levé et qui est complètement colorié en noir, de sorte qu'il paraît être une ombre. C'est peut-être l'ombre du nouveau-né, son *ka*, qui se détache de son corps au moment où il commence à vivre et qui le « dédoublerait », en quelque sorte, pendant tout son séjour sur la terre pour se joindre de nouveau à lui après sa mort. Dans les scènes de naissances des grands temples, à Louxor ou à Deir el-Bahari[2] par exemple, on voit le Dieu Chnoum façonnant l'image de l'enfant royal et divin, en même temps que celle de son *ka*, et la reine accouche à la fois de l'enfant et de son *ka*. Moret fait remarquer que le roi était considéré comme d'origine divine et que c'était un privilège exclusivement royal que d'être accompagné dès sa naissance par son *ka*[3]. Les simples particuliers avaient aussi leur *ka*, sinon pendant leur vie, ce qui restait un privilège royal, mais après leur mort. La scène de notre ostracon représente donc probablement une naissance royale. Les scènes de ce genre sont extrêmement rares; on n'en connaît aucune dans les monuments religieux ou funéraires en dehors de celles qui ont été mentionnées dans les temples de la région thébaine.


Fig. 43.

Une autre composition très originale et unique dans son genre est celle qui figure une femme étendue sur un lit, la tête appuyée sur son bras replié. Sous le lit on voit le miroir, l'étui à kohol et une corbeille contenant deux objets coniformes, probablement des cônes de graisse parfumée. Cette femme est vêtue d'une robe longue extrêmement transparente. Un dais en forme de fronton surmonte le lit. Il est évident que ce sujet ne se rattache en rien aux sujets précédents. Cette femme est-elle seulement une dormeuse? ou bien le dessinateur s'est-il amusé à représenter, dans cette toilette légère, une courtisane? On serait tenté de le croire en regardant les détails de ce dessin : ce lit d'apparat, cette femme parée de bracelets et de fleurs sur le front et

[1] Birch, *Inscriptions in hieratic characters*, pl. VI, n° 8506 et Bruyère, *B. I. F. A. O.*, XXII, 1923, p. 124, fig. 2; Müller, *Mitt. Kairo*, IV (1933), pl. 30.

[2] Gayet, *Le temple de Louxor*, 1er fasc., pl. LXXI dans *Mém. de la Miss. Caire*, t. XV, fasc. 1er; Naville, *Deir el-Bahari*, II, pl. XLVIII.

[3] Moret, *Le Nil*, p. 361, n. 1.

couchée dans cette pose alanguie. Peut-être y a-t-il aussi quelque analogie entre cette représentation et les petites figurines de terre cuite, images de la concubine du mort, étendue sur le lit et dont on a retrouvé, comme nous l'avons vu, un si grand nombre à Deir el-Medineh[1].

Nous avons souvent remarqué que les sujets qui décorent nos ostraca ne se retrouvaient généralement pas dans les tombes de la région thébaine. Le thème du harem ne s'y trouve pas davantage. Cependant certains indices nous permettent d'affirmer que les maisons d'habitation aussi bien à Deir el-Medineh que dans d'autres villages (à Tell el-Amarna, par exemple) étaient souvent décorées de fresques et que celles-ci reproduisaient certains des sujets figurés sur nos ostraca. Ces fresques sont presque totalement détruites aujourd'hui, cependant il en reste quelques fragments qui ont été mis au jour au cours des fouilles, telle cette danseuse jouant de la flûte[2] et ce fragment d'une grande fresque qui représentait, dans la mesure où l'état fragmentaire du tableau permet d'en juger, une scène analogue à celle que nous venons d'étudier[3].

Sur les scènes qui figurent des femmes allaitant leur enfant, la composition de la scène et la disposition des acteurs s'écartent un peu de celles des ostraca, mais il est évident que l'inspiration était la même.

Enfin les fresques civiles, si on en juge d'après celle qui a été retrouvée par M. Bruyère, se rapprochaient davantage des scènes figurées sur les ostraca. Quoi qu'il en soit, ces tableaux charmants et pleins de vie, riches en détails sur les coutumes et les occupations des femmes dans les harems, nous renseignent sur la vie et l'esprit de la société de cette époque et de cette région, mieux peut-être que ne le peuvent faire les textes et les grandes fresques religieuses et officielles de la Vallée des Rois ou même des tombes civiles.

O. — Certaines des tombes civiles qu'on vient d'évoquer nous offrent cependant des scènes variées et charmantes et un des thèmes les plus séduisants qu'on relève fréquemment, dans les tombes de la XVIIIe dynastie particulièrement, est celui des musiciennes et des danseuses qui accompagnaient, soit les funérailles, soit le repas funéraire. Naturellement les ostraca reproduisent quelques figures inspirées de ces scènes gracieuses; quoique souvent fragmentaires et peu nombreuses, ces silhouettes sont intéressantes et pleines de charme. Ces dessins sont réunis ici sur la planche LV, auxquels il faut ajouter le très joli fragment 2390 de la planche LXIII, ainsi que les danseuses et les danseurs des planches LVI et LVIII (2403). Le dessin le plus intéressant, sur le plan artistique, bien que malheureusement incomplet, figure le haut du corps d'une musicienne dont le torse nu est légèrement incliné vers la droite.

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1934-1935, fig. 58-59, p. 139-142.

[2] *Revue d'Égyptologie* (1938), t. III, p. 27, pl. III.

[3] Bruyère, *B. I. F. A. O.*, XXII, 1923, p. 121.

La tête dont le visage manque est tournée du même côté. Elle tient une sorte de luth et porte sa main gauche à son oreille. Une lourde chevelure frisée tombe sur les épaules et les encadre. Ce fragment est d'un dessin si ferme et si élégant, la composition en est si originale qu'il pourrait passer pour une œuvre moderne. La couleur rose du luth égaye l'ensemble d'une note vibrante et souligne encore, avec le noir profond de la chevelure, le modernisme de cette œuvre. On regrette d'autant plus que cette pièce soit aussi fragmentaire et que le visage, en particulier, soit perdu. Il est certain que le peintre, qui a pu tracer ces lignes d'un pinceau si ferme et composer cette pose harmonieuse, est plus qu'un artisan campagnard, c'était un véritable artiste plein de dons et en complète possession de son métier. Plusieurs pièces, parmi ces ostraca, s'élèvent visiblement au-dessus du niveau ordinaire et sont dues certainement à des maîtres et à des artistes beaucoup plus doués que les dessinateurs ordinaires dont les esquisses, pour intéressantes et pittoresques qu'elles soient, sont cependant d'un art très nettement inférieur.

Une très jolie figure, d'un aspect moins original que la première, mais d'un dessin extrêmement adroit, souple et gracieux, est celle de la joueuse de luth agenouillée (2391), dont le visage et les épaules sont encadrés par de longs cheveux frisés. Elle tient un plectre dans la main droite et soutient de l'autre main le manche de son luth. La boîte sonore du luth a été omise par le dessinateur, soit volontairement pour être plus libre de dessiner le torse, soit par maladresse, mais je crois la première hypothèse plus plausible, car le dessin n'est pas celui d'un artiste maladroit, bien au contraire; les lignes sont fermes et élégantes et on peut rapprocher cette figure de celle qui, dans la même pose de joueuse de luth, est gravée sur une boîte de toilette cylindrique en bois, conservée à Berlin[1]. Nous retrouvons sur un autre ostracon une silhouette de joueuse de luth, mais celle-ci est debout et d'un dessin un peu raide et mal proportionné, la tête étant un peu forte pour les jambes (2392). Un texte hiératique d'une signification assez obscure occupe le bas de cette pierre. Il est composé de trois phrases courtes qui semblent n'avoir aucun rapport entre elles : « De la viande de bœuf. Des branches (?) d'acacia. Des chanteurs et des chanteuses agréablement oints. » Faut-il voir dans cette énumération de choses disparates des paroles que réciterait la musicienne? Cela semble, au premier abord, assez invraisemblable. Cependant si on imagine qu'elle chante les charmes d'un banquet (où toujours figuraient des chanteuses et des danseuses), on conçoit qu'elle énumère, ce qui fait l'attrait du banquet dans lequel elle a un rôle à jouer : les mets qui paraissent sur la table, les plantes qui l'ornent, les chanteurs et les chanteuses parfumés qui charment de leurs harmonies les oreilles des convives. Si fantaisiste que paraisse cette hypothèse, elle est cependant très tentante, car le texte tourné dans le même sens que la figure semble bien l'accompagner; on remarquera aussi le soin qu'a pris l'artiste de ne pas déborder sur

[1] Steindorff, *Die Blütezeit*, fig. 144; Davies, *The tomb of two sculptors at Thebes*, pl. XXVIII et *Paintings from the tomb of Rekh-Mi-Rē' at Thebes*, pl. XXVI.

la figure. Ces lignes auraient donc été écrites au moment même où fut dessinée cette silhouette et elles auraient été destinées à l'accompagner.

D'autres musiciennes sont représentées jouant de la grande harpe (2395-2396-2397), mais ces dessins sont malheureusement très fragmentaires ou effacés. La harpe et le luth étaient, avec la flûte simple ou double et la guitare, les instruments de musique les plus fréquemment représentés dans les scènes profanes, tandis que dans les scènes religieuses on remarque les sistres, les cymbales et les castagnettes.

Il y avait différentes formes de harpes; celle que représente notre ostracon 2395 est une grande harpe posée sur le sol et dont la caisse de résonance est longue et verticale; la partie supérieure, courbée, supporte les clefs de deux couleurs alternées correspondant aux tons et aux demi-tons des cordes. Un autre instrument très fréquent était la harpe trigone courte de forme et portée dans les bras. La caisse de résonance formait un angle droit aux deux branches duquel étaient tendues les cordes. Le luth ou la guitare comportait une boîte de résonance ovale sur laquelle était tendue une peau. Les cordes étaient soulevées au moyen d'une petite pièce indépendante posée sur la boîte, un petit plectre de bois servait à faire vibrer les cordes[1]. Un instrument de ce genre retrouvé au cours des fouilles de Deir el-Medineh[2], dans une tombe de la XVIIIe dynastie, est fait d'une carapace de tortue sur la partie plate de laquelle était tendue une peau teinte en rose, d'une couleur qui rappelle exactement celle de la guitare de l'ostracon.

Deux autres dessins figurent des joueuses de flûte (2398-2399). L'une des musiciennes semble, tout en jouant de la double flûte, esquisser un pas de danse; elle est vêtue d'une longue robe plissée transparente et ses longs cheveux, retenus autour de la tête par un bandeau, tombent sur ses épaules. Elle se tient devant un autel supportant une grande vasque remplie de fruits et de végétaux. L'autre joueuse de flûte est également une danseuse qui exécute un pas de danse dans un mouvement vif et plein d'envol. Ses voiles, déplacés par la rapidité de ses gestes, s'enroulent autour de son corps et flottent derrière elle. Le mouvement est vivant et assez peu habituel. D'autres fragments proviennent également de silhouettes semblables (2400-2401-2402). C'est à tort qu'on a rangé parmi ces ostraca le fragment d'une poterie sur laquelle est dessinée une double frise de danseurs simplement esquissés. Cette scène devait décorer une grosse amphore de terre cuite (2403). Les personnages dessinés de façon très schématique sont cependant très vivants et très expressifs.

Ce si séduisant thème, des danseuses et des musiciennes est extrêmement fréquent dans les tombes de la XVIIIe dynastie, soit que ces danseuses figurent dans les banquets funéraires, soit qu'elles fassent partie du cortège dans les cérémonies de

[1] Sachs, *der alte Orient*, 1920, 3/4, *Musikinstrumente*, p. 15; Loret, *Les flûtes égyptiennes antiques* (*Journ. asiatique*, 1889, 8e série, t. 14), p. 111-142, 197-237.

[2] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1934-1935 (Le Caire 1937), p. 116, fig. 61.

l'enterrement[1]. D'autres part quelques stèles funéraires[2], ainsi que des petits objets tels que des boîtes de toilette, des manches de cuillers à fards, sont décorés de figures de danseuses. Mais ce sujet fut certainement en honneur au Nouvel Empire pour orner les maisons puisqu'on a retrouvé, au cours des fouilles de Deir el-Medineh, sur la paroi d'une chambre, dans une maison de village, une très intéressante peinture représentant une danseuse nue jouant de la double flûte[3].

La danse et la musique figurent à toutes les époques parmi les passe-temps favoris des Égyptiens. Déjà dans les tombes de l'Ancien Empire, on trouve des danseurs et des musiciens, sans parler des acrobates qui exécutent de savants mouvements d'assouplissement. On connaît le magnifique ostracon provenant de Deir el-Medineh, figurant une danseuse acrobatique faisant le « pont » et connu sous le nom de « Ballerine du Musée de Turin »[4]. Ce dessin hardi et souple peut certainement être classé parmi les plus beaux et les plus intéressants de ces fragments de calcaire.

P. — Les scènes d'adoration et les personnages provenant de ces scènes n'offrent ni la même originalité ni le même charme que les précédentes. La composition et les gestes sont si connus et si souvent répétés sur les parois des hypogées et des temples à toutes les époques, que les esquisses inspirées de ces scènes ne provoquent plus aucune surprise. A Deir el-Medineh les tombes et les chapelles de la XIX[e] dynastie principalement, ont leurs parois recouvertes de peintures figurant de nombreuses scènes religieuses ou d'adoration. Tantôt, le possesseur de la tombe qui reçoit l'hommage des membres de sa famille ou de ses enfants qui déposent devant lui des monceaux de victuailles ou de fruits et des guirlandes de fleurs. Tantôt, c'est le mort lui-même qui est représenté en adoration devant les dieux ou le roi divinisé. Les esquisses de ce genre, figurant sur les ostraca, sont, en quelque sorte, comme la monnaie de ces grandes scènes. On y retrouve des personnages dans les mêmes positions que ceux qui jouent leur rôle dans les décorations murales. Les attitudes sont presque toujours semblables : ce sont celles du fidèle, les deux bras levés dans le geste rituel de l'adoration; il est tantôt debout, tantôt incliné, un genou en terre. Ce sont des prêtres au crâne rasé, vêtus de longues robes ou de peaux de panthères ou encore de simples particuliers portant, selon la mode de la XVIII[e] dynastie, d'amples tuniques plissées, ornées de franges. Leurs lourdes perruques sont surmontées du cône de graisse parfumée et sont souvent fleuries, chez les femmes, d'un calice de lotus ouvert, tombant sur le front.

(1) Wreszinski, I, 10 *a*, 39 *a*, 419; Brunner-Traut, *Der Tanz im alten Aegypten* (*Ägyptologische Forschungen, Heft 6*), p. 61. Capart, *L'Art égyptien, Choix de documents, Les arts graphiques*, pl. 589.

(2) Ledrain, *Les Monuments de la Bibliothèque nationale*, pl. LV, n° 29.

(3) *Revue d'Égyptologie* 1938, t. III, pl. III.

(4) Brunner-Traut, *op. cit.*, p. 51, fig. 25.

Il n'y a pas de dissemblance marquante entre la plupart des personnages ou des fragments de personnages esquissés sur les ostraca de cette série et les figures classiques que nous venons d'évoquer. On remarque, parmi ces dessins, celui d'un personnage à genoux (2406), tenant devant lui un bloc, peut-être un naos, devant lequel est placée la figure d'un roi debout. Ce croquis semble avoir été fait d'après une statue naophore, ou d'après un groupe figurant la statue d'un dieu protégeant un roi. Ce dessin pourrait être aussi un projet en vue de l'érection d'une statue. Il serait intéressant de savoir si les sculpteurs égyptiens cherchaient d'abord la composition de leurs œuvres en esquissant un dessin ou s'ils travaillaient à même la pierre, en taille directe, sans esquisse préétablie[1]. Un dessin assez effacé figure un orant (2407), un prêtre, sans doute, incliné devant des personnages juchés sur des pavois. Une ligne de texte nous renseigne sur l'identité de cet homme : un « Serviteur dans la Place de Vérité » s'appelant : Méry (?)[2].

Une scène plus intéressante, mais malheureusement assez détériorée (2404), représente une femme faisant ses dévotions à Hathor. Elle est agenouillée, les bras levés, et la déesse est assise sur un trône tenant l'*ankh* dans une main; elle est coiffée d'un disque solaire, enserré entre les deux cornes de vache. Entre ces deux figures, se dresse une table d'offrandes, chargée, entre autres, d'offrandes végétales. Un texte très mutilé occupe la place derrière l'orante et nous donne son nom. Elle est appelée : la dame « *nb-ij-tj*, [hiéroglyphes] (?)[3] ».

Un dessin d'un très vilain style, dû sans doute à un débutant (2408), représente un orant devant la déesse-serpent Meresger. Celle-ci, qui n'est probablement qu'une forme locale d'Isis[4], avait, à Deir el-Medineh, un temple et un culte particuliers[5]. La déesse est dressée sur les anneaux lovés de sa queue, et sa tête est surmontée de la haute coiffure à doubles plumes, habituelle aux déesses; devant elle, se tient l'orant debout, très mal dessiné et mal proportionné. On verra plus loin plusieurs représentations de cette déesse-serpent si familière à Deir el-Medineh, mais ces représentations sont plutôt des *ex-voto* que des ostraca proprement dits.

Quelques fragments de cette série (2429-2431-2433), sur lesquels on aperçoit une partie d'un personnage assis, proviennent de scènes d'offrandes classiques dans lesquelles le mort est assis devant une table d'offrandes que sa famille vient de garnir de toutes sortes de victuailles; sur un de ces fragments, on voit, détail fréquent dans les tombes depuis la fin de l'Ancien Empire, le chien du mort, couché sous sa chaise.

(1) Anthes, *Mitteilungen Kairo*, 10, heft 2, p. 79, taf. 17, 18, 19; cf. aussi dans *Chronique d'Égypte*, juillet 1938, p. 220, l'article de M[me] Bille de Mot, *Comment les Égyptiens faisaient leurs statues*.

(2) Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1933-1934, p. 141, fig. 66; Ranke, *Personennamen*, 190, 7.

(3) Ce nom signifiait sans doute : la dorée (Hathor) vient (*Nbtt ij.tj*). Un cercueil marqué à ce nom a été trouvé au cours des fouilles de Deir el-Medineh, cf. Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1934-1935 (Caire 1937), p. 187.

(4) Erman, *Religion* (trad. H. Wild), p. 177.

(5) Bruyère, *Mert-Seger à Deir el-Medineh* (*Mém. de l'I. F. A. O.*, t. LVIII, 1930).

Parfois, à la place du chien, se tient un singe ou même (mais pas avant le Nouvel Empire) un chat, et il semble que les animaux favoris du défunt aient été intentionnellement associés à ces scènes funéraires.

Q. — A la suite de ces compositions si classiques et d'un genre si courant, on relève quelques thèmes plus rares, dont on n'a ici qu'un seul exemplaire. Chaque dessin montre une scène ou un personnage différent. Parmi ces représentations souvent assez curieuses et difficiles à expliquer, il faut signaler un dessin figurant un homme à moitié agenouillé, une main devant son visage et l'autre étendue vers une sauterelle d'une taille énorme en proportion de celle du personnage (2446). Cet insecte, admirablement dessiné ici, est quelquefois représenté dans les tombes thébaines; nous l'avons déjà signalé en rappelant l'article de Keimer, qui a étudié tout spécialement cet insecte à propos des pendeloques de colliers [1]. L'auteur y relève une grande quantité de représentations de sauterelles, ce qui permet de supposer que cet animal jouait un rôle dans les croyances religieuses des anciens Égyptiens. Cela ne nous autorise pas, cependant, à interpréter notre ostracon comme une scène d'adoration ou d'incantation à une déesse sauterelle. Le jeune garçon est représenté dans une attitude active : il fait un mouvement en avant vers la sauterelle en tenant dans sa main une longue tige qui paraît se terminer par un cercle; on pourrait, à la rigueur, y voir un filet à papillons. Tous ces détails sont trop imprécis pour qu'on puisse en tirer une conclusion valable. D'ailleurs la disproportion que nous avons signalée entre le personnage et l'insecte ferait plutôt supposer que les deux figures sont indépendantes l'une de l'autre et n'ont pas été dessinées en même temps. Quoi qu'il en soit, ce dessin est original et d'un tracé vivant et élégant.

On ne saurait en dire autant d'une autre composition, qui cependant ne manque pas de caractère (2247). Elle est certainement l'œuvre d'un ignorant ou d'un débutant, qui, bien qu'inhabile, possédait d'évidentes qualités de franchise et d'énergie. On voit une femme se penchant vers une fillette tournée vers elle, tandis que derrière elle s'avance une autre petite fille. Cette scène paraît être l'exercice d'un élève qui se serait appliqué à reproduire de mémoire une représentation vue dans une tombe. En effet, on ne peut s'empêcher de penser, devant ce maladroit essai, au défilé d'esclaves syriens de la tombe de Rekhmirē'. Des femmes y sont vêtues de longues robes enroulées en spirales et bordées de galons; or la femme de l'ostracon est vêtue d'une robe qui semble s'inspirer maladroitement de ce modèle. On peut également expliquer la présence de la tête d'enfant qui apparaît isolée au milieu du buste de la femme, comme le souvenir mal interprété de l'esclave qui, dans la tombe de Rekhmirē', porte dans ses bras un enfant dont le corps est caché dans la robe de telle façon que seule la tête apparaît (fig. 44) [2]. Ce n'est pas la seule tombe thébaine où l'on trouve des

[1] KEIMER dans les *Annales du Service des Antiquités d'Égypte*, t. XXXIII, p. 97.
[2] *Bulletin of the Metrop. Mus. of Art* (New York), *Eg. Exp.* 1927-1928, p. 41, fig. 2.

défilés de ce genre, citons, entre autres, celle de Sebekhotep [1] et celle d'Amenemhat [2]; on y voit des Syriens portant des jupes formées de bandes enroulées, bordées de galons. L'un des personnages tient un enfant par la main, d'une façon raide, qui rappelle le style primitif de notre ostracon, auquel nous revenons après cette courte digression. Parmi les détails étranges, on remarque les coiffures formées de longues mèches tombantes. Celle de la petite fille, en particulier, dont le crâne est complètement rasé, à l'exception de quatre mèches frisées tombant les unes sur la nuque, les autres sur le visage, est assez originale. Les hiéroglyphes qui sont disséminés au milieu de cette scène semblent être aussi fantaisistes que le dessin. Au-dessus de la petite fille, les signes : , donnent probablement son nom, qu'il faut lire : *ḥtp-nb(w)*, ou encore : *Nbt ḥtp.tj* («Hathor est satisfaite») [3]. D'autres signes devant la femme sont tournés, le premier dans le même sens qu'elle, et les autres dans le sens inverse et il est bien difficile de préciser leur signification. Enfin, l'autre ligne verticale indique le nom de l'enfant : sa fille Nefer-Noub [4], ou : *Nb-nfr.t(j)* «Hathor est belle».

Fig. 44.

D'autres dessins sont heureusement d'un style moins rude et moins primitif que celui-ci. Une des esquisses les mieux venues parmi ces scènes rares est celle qui figure un duel au bâton entre deux soldats (2448). Lorsque cet ostracon fut publié dans ce catalogue il était le seul que nous connussions représentant un tel sujet. Depuis cette époque un très joli ostracon figurant une scène semblable m'a été communiqué et a fait l'objet d'une étude spéciale [5]. Nous nous contenterons donc, pour le commentaire de cette scène, de résumer l'essentiel de cet article.

Cette parade de duel au bâton est connue par plusieurs scènes qui décorent les parois des temples ou des tombeaux du Nouvel Empire et qui ont été publiées par Wilson [6]. L'une d'elles se trouve au temple de Médinet Habou. Deux couples de soldats se livrent à ce jeu sportif, au cours d'une fête à laquelle assiste le Pharaon. A Tell el-Amarna, une autre scène se déroule devant le roi, au-milieu d'une foule où se mêlent lutteurs et boxeurs. Ici, les deux combattants n'ont pas encore commencé leur joute et ils font un geste de salut vers le Roi. Enfin la troisième scène, qui décore les parois d'une tombe de Drah' Aboul' Neggah, montre les combattants en pleine action brandissant leurs bâtons au-dessus de leurs têtes. Les deux ostraca viennent donc, avec quelques variantes de détails, compléter cette série de combats de parade.

[1] WRESZINSKI, *Atlas*, I, pl. 56 *a*.
[2] ID., *ibid.*, pl. 4 *a*.
[3] RANKE, *Personennamen*, p. 192, 1 et p. 258, 19.
[4] ID., *ibid.*, p. 191, 13 et p. 197, 5.
[5] *Deux nouveaux ostraca figurés de Deir el-Medineh, Annales du Service des Antiquités*, t. XL, 1940, p. 457, pl. XLIII.
[6] *J. E. A.*, 17 (1931), p. 211.

Celui qui est reproduit à la planche LXII de ce catalogue figure deux soldats, casqués et vêtus du pagne triangulaire habituel aux soldats. Ils brandissent tous deux leurs armes, mais tandis que l'un se protège au moyen d'un bouclier fixé à son avant-bras gauche, l'autre tient dans sa main gauche un second bâton. On retrouve le même usage sur notre second ostracon : les combattants sont tous les deux dépourvus de boucliers et tiennent un bâton dans chaque main, l'un pour porter les coups, l'autre pour les parer. Ce bâton est désigné dans plusieurs textes sous le nom de : [illegible] [1]. Ce nom étant également celui du genévrier, on en déduit tout naturellement que le bois de cet arbre servait à fabriquer les bâtons *ʿwnt*. Leur bout était garni de fer, ce qui en faisait une arme redoutable; une sorte de boucle de cuir fixée à la poignée et qui servait à passer la main était quelquefois remplacée par un petit éperon de bois fixé à 10 ou 15 centimètres de l'extrémité supérieure et destiné sans doute à arrêter la main.

Un quatrième exemple de cette scène si vivante se retrouve sur le papyrus satirique du Musée de Turin, mais traité en caricature. En effet dans ce papyrus dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, on remarque un chat et un rat, debout sur leurs pattes postérieures, qui combattent en tenant un bâton. Ils croisent leurs armes au-dessus de leurs têtes dans un geste qui semble plutôt une parade qu'un duel et qui est peut-être celui de l'engagement [2].

Ces combats, d'après les textes qui, à Médinet-Habou et à Drah Aboul' Neggah, accompagnent des représentations, semblent avoir un caractère symbolique [3]. Les duellistes incarnent, en effet, les uns les Égyptiens, les autres, les étrangers syriens leurs ennemis; ceux-ci, au terme de la lutte, doivent fatalement être vaincus. Ainsi étaient prouvées la supériorité du soldat égyptien sur ses ennemis et aussi la gloire et la puissance du Pharaon. Ces parades avaient généralement lieu en présence du Pharaon au cours des fêtes religieuses, comme à Drah Aboul' Neggah ou des fêtes civiles ou militaires, comme à Médinet-Habou et à Tell el-Amarna.

Ce jeu du duel au bâton s'est conservé en Égypte dans les fêtes religieuses, non seulement jusqu'à une époque assez tardive, puisque Hérodote le mentionne en décrivant les fêtes de Paprémis [4], mais encore jusqu'à nos jours; en effet, on peut voir, encore dans les villages, au cours de certaines fêtes, de ces joutes dont parlent quelques voyageurs anciens [5]. Les combattants se servent du *nabbut*, gros bâton fort lourd que possède chaque *fellah*, et font, avec cette arme, des moulinets et des parades étudiées, soumises à des règles. Il est intéressant de constater que la tradition a conservé, jusque dans l'Égypte moderne, ce jeu de l'Égypte pharaonique.

(1) *Anastasi*, I, XIX, 3, IV, XVIII, 3. *Papyrus Mallet*, I, 7. *Papyrus Harris*, 500, 2, 4.
(2) Ollivier-Beauregard, *La Caricature égyptienne*, pl. 23.
(3) Wilson, *J. E. A.*, 1931, p. 212, textes 1-3.
(4) Hérodote, *Histoires*, p. 109 (éd. G. Budé), 63 II.
(5) Niebuhr, *Voyage en Arabie et en d'autres pays circumvoisins*, t. I (1776), tab. XXV, B, p. 137.

Un autre ostracon nous offre un sujet, certes moins original, mais d'une jolie qualité de dessin. Tout à fait dans le style de la XIXe dynastie, il représente un homme allongeant la main vers une figue de sycomore (2449). On sait combien ce fruit était apprécié des anciens Égyptiens qui en déposaient toujours dans leurs tombeaux. On voit aussi sur les tables d'offrandes, représentées sur les parois des monuments funéraires, des pyramides de ces fruits, qui apportent leur note colorée et décorative à l'ordonnance des victuailles entassées devant le mort. Les figues de sycomores sont plus petites que les véritables figues et reconnaissables à l'entaille pratiquée sur leur panse, pendant la croissance pour faciliter leur maturité. Keimer a étudié d'une façon détaillée et pertinente cette particularité de la culture des figues de sycomore [1]. Ce fragment de dessin devait faire partie d'une composition représentant le mort devant une table d'offrandes, on ne peut que regretter que ce joli dessin ait été mutilé.

D'autres fragments plus petits rappellent certaines scènes que nous avons déjà vues (2450-2452). Ce sont sans doute des conducteurs de bœufs ou de singes, mais ils sont trop fragmentaires pour qu'on puisse déterminer avec certitude à quelle catégorie ils appartiennent. L'un d'eux, cependant, est plus original et représente sans doute une danseuse (2451). C'est une femme nue parée de bracelets et de colliers et tenant à bout de bras dans sa main gauche un objet, trop effacé maintenant pour qu'on puisse l'identifier. Ce petit croquis, sans grande importance, est un bon exemple cependant de l'intérêt de ces ostraca : en effet, ce dessin libre, cette pose animée et peu courante dans les scènes habituelles de l'iconographie égyptienne, montrent combien les scribes se sentaient plus libres et affranchis quand il s'agissait de dessiner sur de simples morceaux de calcaire. Une petite esquisse (2453), qui devait être très intéressante, est malheureusement plus fragmentaire encore et d'une indication encore plus sommaire que les dessins précédents. On y voit deux fusaïoles suspendues à un fil qui passe dans un anneau attaché à une barre horizontale. Un personnage, dont seuls les mains et l'extrémité d'un pied subsistent, tenait l'extrémité inférieure du fuseau, sur lequel s'enroulait le fil, à la faveur d'un mouvement de rotation [2]. Ce fil sortait d'une coupe, assez effacée sur ce dessin. Cette coupe, dont plusieurs exemplaires ont été retrouvés dans les fouilles de Deir el-Medineh, était un mouilloir. M. Nagel, dans son étude sur la céramique de Deir el-Medineh [3] a très bien identifié ces mouilloirs et précisé leur emploi. Ces scènes de filage et de tissage devaient être extrêmement fréquentes dans l'ancienne Égypte où cette industrie était si développée. Au Moyen Empire, des modèles bien détaillés [4] nous font entrer au centre même de ces ateliers de tissage; d'autres représentations

(1) Keimer, *Sprachliches und Sachliches zu* ⲉⲗⲕⲱ *« Frucht der Sykomore »* dans *« Acta Orientalia »*, VI, p. 288 à 304.
(2) Mackay, *Ancient Egypt*, 1921, p. 97.
(3) Nagel, *La céramique du Nouvel Empire à Deir el-Medineh*, p. 183 à 188.
(4) Comme celui de Meketrēʿ trouvé par Winlock.

sur les parois des tombes sont assez nombreuses, l'une d'elles, particulièrement intéressante [1], provient d'une tombe de Thèbes (fig. 45). Cette scène reconstituée par Davies semble avoir servi de modèle à la scène dont faisait partie notre fragment, ce qui nous permet de l'expliquer. La femme accroupie semble avoir été dessinée de mémoire d'après cette scène. La position des pieds et des mains est absolument identique. Les anneaux attachés à une poutre horizontale et les deux fils s'enroulant sur les fusaïoles sont également disposés de la même façon. Cette femme tordait donc le fil et l'enroulait sur le fuseau afin qu'il puisse être utilisé dans le tissage. Ce fragment, qui rappelle de si près une scène connue, est, comme nous l'avons fait remarquer, très vraisemblablement un dessin de mémoire, inspiré par le tableau vu dans cette tombe ou dans une autre semblable [2].



Fig. 45.

Parmi les fragments qui complètent ce chapitre de sujets variés, il faut signaler le dessin élégant d'une esquisse de pied (2457), une belle sandale à pointe retroussée et une curieuse guêtre en filet qui entoure le bas d'une jambe (2458). Enfin une scène, qui semble être une pêche au filet (2465), autant qu'on en puisse juger sur ce dessin extrêmement effacé, se déroule sur un fond de fourré de papyrus. Trois hommes font le mouvement de tirer la corde qui doit resserrer le filet. Le sujet est intéressant et bien connu dans le répertoire iconographique des tombes, malheureusement le mauvais état de ce fragment ne nous permet ni de l'étudier ni de le juger.

Nous retiendrons aussi comme digne d'être signalé à l'attention l'ostracon 2460, qui nous offre un détail intéressant : il est signé; son auteur est le peintre Rē^c-Hotep ou Pa-Rē^c-Hotep. Son petit croquis de personnage, sur ce fragment, est assez effacé et ne présente aucun caractère particulier; s'il n'avait que cette œuvre à son actif le peintre Rē^c-Hotep mériterait d'être oublié. Heureusement pour lui le hasard a permis de lui attribuer plusieurs autres peintures plus intéressantes. Ce sont tout d'abord des esquisses murales au trait noir, parmi lesquelles on reconnaît une figure d'Aménophis I, trouvées dans la maison appartenant à cet artiste [3]. Puis quelques-uns des plus jolis ostraca de cette collection qui furent mis au jour dans le déblaiement de cette maison : la belle tête de roi (2560), dont le verso porte un grand poisson *in*, et le joli fragment de poisson (2248). On doit pouvoir ajouter pour les mêmes raisons la magnifique chasse à la hyène (2211) dont il a été question plus haut et qui a été trouvée

[1] Mackay, *Ancient Egypt* (1916), part IV, p. 170.

[2] Comme le sont également les dessins du duel au bâton (2448) et celui de la reine de Pount de Deir el-Bahari reproduit dans Schäfer, *Ägyptische Zeichnungen auf Scherben,* abb. 17, p. 38.

[3] Bruyère, *Deir el-Medineh,* 1934-1935, p. 321 et seq., fig. 192.

à la même date et dans la même région. Bien que ces dessins ne portent pas de « signature », je pense que la place où ils ont été trouvés nous autorise à les attribuer à Rē^c-Hotep, mais on regrettera néanmoins que ce soit sur un petit dessin sans valeur que le peintre ait laissé son nom. Cela prouve combien l'idée de possession artistique était étrangère à l'esprit des peintres égyptiens. Les œuvres signées sont très rares en effet, et il est difficile de préciser la part qui doit revenir à chacun des nombreux artistes qui ont vécu à Deir el-Medineh et qui y travaillèrent. La fouille de la maison de Rē^c-Hotep a donc été particulièrement intéressante à ce point de vue.

Enfin, pour terminer cette série de personnages ou de fragments de personnages dans des poses différentes, on a réuni sur une même page (pl. LXV), trois ostraca sur lesquels sont dessinées trois figures dans une attitude à peu près semblable. Les deux plus grandes (2469-2471) sont représentées de profil, assises par terre sur un coussin, l'avant-bras droit appuyé sur le genou droit, tandis que la main gauche semble porter quelque chose à la bouche. Ce geste est expressif et bien observé. Le premier croquis offre cette particularité de montrer le visage de profil sur un corps également de profil, ce qui est plus rare dans l'art égyptien que les visages de profil sur les épaules de face [1]. D'ailleurs, l'artiste s'est assez mal acquitté de sa tâche, on le sent gêné pour indiquer l'emmanchement du bras sur le torse; il en résulte un dessin raide malgré les soins du dessinateur qui a indiqué avec bonheur les détails du collier et des bracelets dont est orné son modèle. Le dessin 2471 est plus souple : les mains sont particulièrement expressives et la tête est d'un joli dessin. Malheureusement, l'effacement et la cassure nous privent d'une partie de cet adroit et élégant croquis. Le troisième personnage (2470) est beaucoup plus petit que les deux autres et sa pose n'est pas tout à fait la même. L'artiste a négligé d'indiquer le siège sur lequel est assis ce petit garçon, mais ce ne peut être un coussin bas comme dans les deux ostraca précédents, car les jambes du jeune personnage sont pendantes et les deux pieds ne sont pas sur le même plan. Quant aux bras, le gauche s'élève et la main se porte à la bouche dans le geste de manger quelque chose, mais le bras droit manque et on se demande si l'artiste, embarrassé pour traduire sa position normale, ne l'a pas purement et simplement supprimé. Le dessin est joli et tracé par un pinceau sûr et délicat. Ces personnages, par leur pose et leurs gestes, rappellent quelques figures assez nombreuses de Tell el-Amarna [2] et particulièrement celle, si connue, de la petite princesse qui mange un pigeon [3]. D'autre part, plusieurs représentations du Pharaon enfant, figuré sur des *ex-voto,* ont exactement la même pose que nos personnages [4]. L'un de

[1] On peut évidemment trouver quelques exceptions à cette règle, cf. Capart, *Arts graphiques,* pl. 520; Wreszinski, *Atlas,* I, pl. 5, 8, 13, 36, 44, 231.

[2] Davies, *El-Amarna,* VI, pl. XXVIII.

[3] F. G. Newton, *Excavations at El-^cAmarnah,* 1923-1924 dans *J. E. A.,* X, 1924, pl. XXIII, p. 289.

[4] Capart, *Documents pour servir à l'Étude de l'Art égyptien,* I, pl. 54; Boreux, *Catalogue-Guide,* II, p. 480, pl. LXVI.

ces *ex-voto*, conservé au Louvre, est sculpté sur une plaque de calcaire. Capart fait remarquer que la forme du vêtement du jeune prince est amarnienne et il rappelle qu'on a trouvé à Amarna une grande quantité de petites amulettes figurant le roi dans cette attitude. Il est possible que ces esquisses sur ostraca aient été faites comme projets pour des *ex-voto* dans le genre de celui qui est conservé au Musée du Louvre (fig. 46). Cette pose n'étant pas très courante dans les représentations égyptiennes de cette époque, il nous a semblé intéressant de signaler les quelques monuments qui l'évoquent de près ou de loin.



Fig. 46.

R. — Une quarantaine de dessins de têtes humaines, entiers ou fragmentaires, fait partie de cette collection. Ils n'offrent ni une très grande originalité, ni un très grand intérêt artistique. Beaucoup de ces études trop hâtives apparaissent comme des esquisses d'élèves encore bien inexpérimentés (2510-2515-2520-2521-2522, etc.). Cependant, bien qu'il n'y ait pas eu réellement une école de dessin dans le village de Deir el-Medineh, certaines de ces ébauches ont très nettement un caractère d'exercice revu et corrigé par un maître. En effet, un fragment de poterie montre le bas d'un visage d'un très beau dessin (2509); la bouche est fine et expressive, le menton est tracé d'un trait plein et souple, mais il n'était sans doute pas en équilibre, ni en proportion avec la partie supérieure du profil qui, malheureusement, manque, car une énergique correction au trait blanc, tout en remontant la bouche, recule et raccourcit le menton. Un autre petit profil esquissé devant celui-là souligne bien le caractère d'étude de ce fragment[1]. On doit reconnaître à quelques-unes de ces esquisses de têtes une certaine souplesse dans le dessin, et une grande minutie dans l'exécution des détails : la frisure des perruques est parfois rendue avec un grand soin (2514); ailleurs, l'artiste va jusqu'à reproduire les poils apparents d'un visage qui n'est pas rasé de frais (2508-2509). Ce qui frappe donc dans ces dessins, ce n'est pas tant l'inhabilité de l'artiste que leur caractère conventionnel : l'œil est toujours de face dans un visage toujours de profil, le geste des mains lui-même n'éclaire jamais d'une note originale ces compositions par trop conformistes (2507). On s'étonne de ne pas rencontrer d'études d'après nature, qui, même si elles avaient été mal réussies, auraient prouvé l'intérêt de l'artiste pour un être vivant ou pour un mouvement réel. Visiblement les scribes dessinaient de mémoire, forçant leurs souvenirs à se plier à une forme traditionnelle dont ils ne voulurent ou ne purent

[1] Une autre correction est également à signaler dans un autre profil (2513).

jamais se dégager. Cette servitude, qu'on est arrivé à admettre et à expliquer dans les bas-reliefs ou les grandes fresques, semble particulièrement étrange sur des esquisses dont le caractère libre et fantaisiste exigeait, semble-t-il, plus de réalisme. Les deux dessins les plus originaux de cette série sont les deux têtes de sémite (2506) et de nègre (2505), si spirituellement caractéristiques. Le Nubien, quoique assez mal dessiné, est cependant indiqué avec une grande vérité et un certain humour. Son prognathisme accentué, ses cheveux crépus et ses quatre plumes plantées sur sa tête, sont autant de détails vivants et véridiques. Les représentations de nègres sont assez nombreuses dans les tombes thébaines et témoignent toujours d'une exacte observation du modèle[1]. A cette époque où la colonisation des pays du Sud n'avait jamais été poussée aussi loin, il n'est pas étonnant de voir reproduire aussi souvent sur les parois des tombes thébaines des figures de nègres, esclaves ou porteurs d'offrandes ou de tributs[2]. L'artiste auquel est dû le profil de sémite a fait preuve également de grandes qualités d'observation et de dons certains de caricaturiste, dans le rendu des caractères raciaux : nez crochu, barbe rare et longue, œil allongé, crâne pointu, nuque plate. Le haut bonnet asiatique n'était même pas utile pour nous renseigner sur l'identité de notre personnage.

Il faut également signaler un profil assez mutilé, mais le dessin de l'œil, de la bouche et du menton, tracé d'une manière large et souple, est habile et séduisant (2508), et un petit scribe (2507), d'une exécution bien imparfaite, qui montre cependant un visage vivant et expressif, indiqué avec assez d'esprit.

Un petit fragment nous conserve une fraction de tête humaine dont l'originalité réside dans la coiffure (2524). Elle est faite d'une couronne de cheveux raides entourant un crâne nu, comme tonsuré. C'est la coiffure qu'on remarque chez les pauvres gens ou les laborieux ouvriers qui sont souvent représentés dans certaines tombes thébaines, s'affairant à leur humble travail[3].

S. — Les figures royales reproduites sur ces ostraca sont généralement plus soignées comme dessin et mieux détaillées dans leur ensemble que les silhouettes des simples particuliers que nous venons de signaler. Sans doute pour des personnages de si haute qualité, les artistes soignaient-ils davantage leur reproduction; il serait peut-être plus exact de supposer que les figures royales qui, dans les compositions murales étaient toujours les figures centrales, étaient confiées aux meilleurs dessinateurs, aux grands maîtres auxquels on est, par là même, tenté d'attribuer ces dessins sur calcaire. Si les traits sont assez fins et élégants, si les détails sont traités avec soin,

[1] Wreszinski, *Atlas*, I, 23 *a*, 56, 245; Wallis, *Egyptian ceramic art*, 1900, pl. V; Mariette, *Deir el-Bahari*, pl. 12; Lepsius, *Denkmäler*, III, pl. 136.
[2] Wreszinski, *Atlas*, I, 284, 288.
[3] Davies, *The tomb of two sculptors at Thebes*, pl. XIII; Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1930, pl. XXVI, tombe 341 (référence due à Mme Desroches-Noblecourt).

les poses et les gestes de ces figures sont malheureusement d'une désespérante convention. Comme toujours lorsqu'il s'agit de souverains ou de dieux, les artistes semblent être esclaves de formes stéréotypées, auxquelles il leur est interdit d'apporter le moindre changement.

Sur ces ostraca, les rois sont vêtus, soit du pagne court (2551-2555), soit de la longue robe plissée et transparente (2556-2557) et portent presque toujours le devanteau rigide en perles, orné de têtes d'uræus; ils avancent un pied, dans un mouvement de marche et tendent un bras en avant en tenant un sceptre, tandis que l'autre bras pend le long du corps, à moins qu'ils ne lèvent les deux bras en signe d'adoration ou encore qu'ils ne présentent des offrandes. Leurs têtes sont généralement coiffées du klaft ou de couronnes ornées de l'uræus frontal. Enfin les poignets et les bras sont chargés de bracelets.

Sur l'un des dessins (2554), on peut lire un cartouche au nom de Menkhéper-Rēʿ c'est-à-dire Thoutmosis III, qui est figuré debout portant la grande couronne blanche.

Deux ou trois silhouettes sortent cependant des formes conventionnelles, ce sont d'ailleurs celles qui sont d'une exécution moins soignée. L'une d'elles (2552) figure un roi coiffé du klaft rayé et vêtu d'un pagne court; le souverain, un genou en terre, semble pousser un objet dans un joli mouvement allongé et horizontal. Cette attitude se retrouve sur différents monuments, statues ou bas-reliefs dont quelques-uns sont justement célèbres; qu'il suffise de mentionner ici la statue de Ramsès II [1] ou encore la statue d'Osorkon [2] poussant une barque sacrée devant lui. Certains bas-reliefs des temples nous montrent le roi dans une attitude à peu près semblable : c'est ainsi qu'un relief d'Abydos représente Séti Ier offrant à Amon un groupe formé du roi couronné de l'atef et qui, un genou en terre, tient une colonne surmontée d'une tête d'Horus. Le mouvement du roi, bien que moins allongé, est le même que celui de notre ostracon [3].

Une autre esquisse (2553) se recommande plus par le sujet qu'elle reproduit que par le style, à la vérité médiocre, du dessin. Elle représente un homme portant l'uræus sur le front, ce qui permet de supposer que c'est un roi; il est assis sur un siège en forme d'X et il confectionne un filet de pêche. On s'étonne de trouver un roi dans cette modeste occupation qui rappelle les figures de simples artisans, connues dans certaines tombes. C'est ainsi qu'on peut remarquer à Deir el-Medineh dans la célèbre tombe d'Ipouy, un homme accomplissant le même geste dans une pose identique [4]. Il tient une navette dans la main gauche et maintient son filet de

(1) Capart, *L'Art égyptien, Choix de documents*, II, *La statuaire*, pl. 370 = Legrain, *Statues et Statuettes*, II, p. 7, pl. IV.

(2) Legrain, *op. cit.*, III, p. 6, pl. V.

(3) Capart, *Le temple de Seti Ier*, pl. V.

(4) Davies, *Two Ramesside tombs at Thebes*, pl. XX = *Bulletin of Metr. Mus. of art (New York)*, 1920, *Eg. Exp.*, 1916-19, fig. 6. Des figures du même genre peuvent être signalées dans : Davies, *El-Amarna*, V, pl. V; Tylor-Griffith, *Ahnas and Paheri*, pl. IV, Schäfer, *von ägyptischer Kunst*, p. 202.

l'autre main; toutefois nous avons dans la tombe un détail plus vivant que sur notre ostracon : le personnage tend le filet dont il maintient l'angle inférieur avec son orteil. Ce croquis raide et peu artistique détonne un peu au milieu des autres dessins royaux qui sont, eux, particulièrement soignés et élégants. Aussi peut-on se demander si ce n'est pas par erreur que l'artiste a posé un uræus sur le front de ce personnage.

Un ravissant fragment de dessin, plus conventionnel sans doute, mais aussi plus élégant, nous montre un costume composé d'une longue jupe transparente et d'un devanteau de perles, orné d'uræus (2556). Un autre croquis malheureusement fragmentaire, lui aussi et très effacé, reproduit un roi dans la position d'un tireur à l'arc. Devant lui à la hauteur de son devanteau est une ligne courbe qui est peut-être l'arc ou encore le bord du coffre d'un char dans lequel il serait monté, pour chasser dans le désert ou pour guerroyer (2560).

T. — Tous ces croquis, comme nous l'avons fait remarquer, rachètent leur manque d'originalité par l'élégance et la finesse de leur style. Le cas est exactement semblable pour quatre ou cinq têtes royales dont le dessin est d'une grande pureté et d'une grande sûreté de traits.

La première figure, reproduite dans le catalogue, est tracée sur un grand morceau de calcaire blanc qui a été trouvé au cours des fouilles, dans les ruines de la maison du scribe Pa-Rahotep, auquel on est tenté, comme nous l'avons déjà dit plus haut, d'attribuer cet admirable profil royal (2568). La tête est coiffée de la haute couronne bleue dont le beau volume domine le profil. L'uræus qui se dresse sur le front, ainsi que l'épervier qui étend sur la nuque ses ailes protectrices agrémentent de leurs détails recherchés et élégants la sévère austérité de la couronne. Sous cette lourde masse, le profil apparaît très fin, presque féminin. La bouche qui esquisse un sourire est colorée de rose, ce qui anime l'expression du visage. L'œil allongé est d'un dessin admirable ainsi que le trait plein de sûreté et de souplesse qui limite le profil. La puissance du cou s'oppose à la féminité du masque; sur le menton et la joue, les poils de la barbe, quoique effacés par le temps et les frottements, sont encore visibles [1]. On peut reconnaître dans ce visage racé et régulier la figure de Ramsès II jeune, tel qu'on le voit sur les reliefs du Ramesseum ou d'Abydos [2]. Il y a, en effet, beaucoup d'analogies entre ces portraits attestés du grand pharaon et ce dessin sur calcaire. On peut également reconnaître son profil sur les murs de certaines tombes civiles, c'est le même nez légèrement aquilin, le même œil allongé, ni trop grand ni trop petit et le menton arrondi [3]. Dans le haut à gauche de l'ostracon,

(1) Mme Desroches-Noblecourt, dans un article qui doit paraître dans le prochain *Bulletin de l'I. F. A. O.*, t. XLV, démontre que la barbe apparente est signe de deuil et cite cette tête royale dont elle interprète les lignes roses qui sont sous l'œil, comme des larmes.

(2) Wreszinski, *Atlas*, pl. 56, 73.

(3) Davies, *Egyptian Paintings*, II, pl. C.



l'artiste a tracé une petite tête de jeune roi. Elle est coiffée d'une étoffe rayée et surmontée d'un uræus. On aperçoit en transparence sous l'étoffe la grosse mèche de l'enfance qui retombe sur l'épaule. Le croquis est charmant, plein de jeunesse et de sensibilité. Sa place dans le coin du morceau de calcaire, au-dessus de cette tête si belle et si joliment tracée, montre assez que ces pierres étaient vraiment considérées comme des feuilles d'album, sur lesquelles les artistes dessinaient au gré de leur fantaisie, sans attacher aux images qu'ils fixaient ainsi une autre valeur que celle d'un croquis sans importance. Si on a cru pouvoir identifier ce profil à celui d'un Ramsès, celui qui est reproduit sur la planche suivante (2569) semble bien figurer Aménophis III [1]. Le dessin est également excellent, mais le modèle est loin d'être aussi séduisant que le précédent, le profil est lourd, la courbe du nez n'a pas la finesse distinguée de celle de Ramsès II, mais l'œil est très beau et d'un dessin sûr et plein. Le menton lourd et le cou empâté aux replis graisseux rappellent bien les portraits connus du Pharaon Aménophis III. Il est possible que ce portrait soit une copie faite à la XIXe dynastie d'après un portrait connu du Roi. Cependant rien ne s'oppose à ce que l'ostracon lui-même date de la XVIIIe dynastie : plusieurs dessins sur calcaire de cette collection proviennent, en effet, des fouilles faites dans des parties du village qui datent de cette époque.

Le Musée du Louvre possède depuis de longues années un admirable profil royal, qui, bien que d'origine inconnue, provient très probablement de Deir el-Medineh comme les précédents. On y retrouve le même style et la même sûreté de dessin. C'est vraisemblablement un portrait de Séti Ier, dont le profil, si souvent reproduit dans les bas-reliefs du temple d'Abydos, nous est devenu si familier : le nez très fin et légèrement busqué, la bouche petite et souriante et surtout l'œil démesuré dont la masse et la valeur imposantes envahissent toute la figure, fine à l'excès. Le dessin esquissé tout d'abord à l'ocre-jaune a été repris ensuite à l'ocre-rouge puis au trait noir, mais le détail intéressant de cette esquisse est le lavis d'ocre-rouge indiqué sur la pommette et la joue. Cet essai de modelé et cette recherche de relief sont rares dans l'art égyptien. En effet pendant toute la période pharaonique la peinture est restée comme une grande enluminure, traitée en teintes plates remplissant des formes délimitées, sans aucune tentative de modelé. Il y a ici un sentiment du volume qui, bien que faible et timide, est très caractéristique. Le dessin est d'ailleurs d'un style splendide, plein de souplesse et en même temps d'acuité.

Un autre dessin se montre aussi élégant et précis que les précédents c'est le profil d'un jeune roi, dont le menton est orné d'une fausse barbe. L'œil, qui est indiqué d'une façon plus froide et plus mécanique que dans les trois précédents portraits, est cependant d'un tracé élégant. Le nez et la bouche sont d'un style ravissant, le dessin est d'une pureté et d'une élégance de ligne incomparables.

[1] Davies, *ibid.*, II, pl. LVII; Steindorff-Seele, *When Egypt ruled the East* (Chicago 1945), p. 79, fig. 20.

Tous ces dessins témoignent d'une habileté et d'une sureté de main remarquables; on sent que ces croquis sont les œuvres d'artistes parfaitement maîtres de leur métier. On a trouvé dans la Vallée des Rois un certain nombre d'ostraca figurés qui s'apparentent si étroitement à nos documents qu'on est tenté de les attribuer aux mêmes auteurs. Si on rapproche, par exemple, l'ostracon 2573 d'une esquisse publiée dans le *Catalogue* du Caire [1], on ne peut s'empêcher d'être frappé par l'analogie de style et aussi par la similitude du dessin; on y retrouve la même lourdeur et la même épaisseur de traits, mais aussi le même tracé énergique qui ne manque pas de caractère.

Il est très vraisemblable que les artistes, auteurs de ces ostraca, qui vivaient dans cette agglomération de Set-Maât, étaient également les illustrateurs de la plupart des grands tombeaux royaux de cette époque. Il est donc logique que le plus grand nombre des profils examinés au cours de ce chapitre ait une ressemblance de style et de facture avec les personnages dessinés dans les hypogées de la Vallée des Rois.

U. — Les artisans de Deir el-Medineh qui formaient un petit peuple à part dans l'immense agglomération thébaine s'étaient créé une religion à eux, religion orthodoxe, sans doute, puisqu'elle s'adressait à des dieux honorés de tous temps en Égypte, religion différente cependant de celle que nous connaissons par les témoignages innombrables des monuments officiels. Ce fait que nous constatons à Deir el-Medineh avait dû se produire depuis les origines de l'histoire dans toutes les localités importantes du pays. La religion locale, qui a joué, dans l'Égypte primitive, le rôle de premier plan que l'on sait, a conservé, à l'époque historique, une influence considérable sur le peuple, influence qui apparaît surtout au moment des grandes crises politiques; les croyances populaires, en effet, survivent à l'effondrement de la grandeur artificielle de la religion d'État, et cette continuité prouve assez leur force. Au Nouvel Empire grâce à l'accroissement de la fortune moyenne du peuple, les témoignages de cette piété des humbles se multiplièrent. Le hasard des fouilles en a fait découvrir dans diverses localités, au premier rang desquelles on doit placer Deir el-Medineh. On pourrait écrire un volume sur la religion populaire de Deir el-Medineh; nous nous bornerons ici à grouper les renseignements que nous apportent les ostraca figurés. Ces renseignements sont nécessairement incomplets. On peut s'étonner en particulier de ne trouver sur ces éclats de calcaire aucune trace du culte que les ouvriers de la nécropole rendaient à la mémoire du roi Aménophis Ier, qu'ils considéraient, à juste titre, comme le fondateur de leur communauté et le dispensateur de leurs privilèges. Ce culte auquel était associée la mère du souverain : Nefertari, nous est connu par plusieurs scènes peintes dans les tombeaux et par de nombreux

[1] Daressy, *Ostraca*, n° 25157, pl. XXX. On peut comparer également la belle tête du Louvre n° 2570, avec le fragment du Caire n° 25144, pl. XXIX, à qui elle ressemble, non seulement comme trait, mais aussi comme couleurs et comme facture.

monuments privés, mais il n'apparaît pas dans les ostraca figurés publiés dans cette collection. On se devait de signaler cette curieuse omission, qui n'est peut-être due qu'au hasard, avant d'aborder la question que nous nous sommes proposés de traiter.

Tout culte suppose un sanctuaire. Au cours des fouilles de Deir el-Medineh on a retrouvé, entre le village et la Vallée des Reines, plusieurs chapelles rupestres, simples grottes qui n'ont pu être identifiées que par des *ex-voto* qui y ont été mis au jour.

En outre dans le village même, on a découvert un certain nombre de chapelles votives, témoignages, elles aussi, de la piété populaire. Les documents qui seront utilisés dans cette section ne proviennent pas tous de ces chapelles, mais on peut supposer que tous étaient primitivement destinés à décorer les parois de tels sanctuaires ou du moins qu'ils avaient servi de modèles à des *ex-voto* d'une exécution plus poussée et qui sont aujourd'hui perdus.

Parmi les divinités les plus fréquemment mentionnées à Deir el-Medineh, nous voyons d'abord la déesse serpent Meresger, forme locale d'Isis qui joue un rôle important dans la vie des ouvriers de la nécropole. On supposait qu'elle résidait sur la montagne qui surplombe la nécropole. Cette relation entre la déesse et la montagne est allée si loin qu'on a fini par les identifier et par les confondre sous un même nom : la Cime. Quatre des ostraca reproduits dans ce catalogue (2655 à 2658) ont été retrouvés dans la chapelle rupestre de la déesse, sur la route de la Vallée des Reines. Meresger y est représentée coiffée de l'atef (2655), du disque solaire (2654) ou du pschent. Elle se tient le plus souvent dressée devant une table ou un vase contenant des offrandes végétales. Signalons en passant une intéressante similitude de sujet sur une coupe en terre cuite trouvée dans les fouilles; elle est décorée d'un serpent coiffé de l'atef et dressé devant des offrandes de feuilles et de fleurs (fig. 47) [1]. Sur l'un des ostraca, la déesse est figurée avec un corps de serpent et une tête de femme surmontée d'une coiffure, maintenant à moitié disparue, mais qui devait être constituée par le disque solaire enserré dans deux cornes lyriformes et surmonté de deux hautes plumes (2656). Plusieurs des dédicaces sont en partie effacées. L'une d'elles pourtant a conservé le nom de son dédicant : Ari-Nefer, dont la tombe retrouvée par MM. Ch. Kuentz et Bruyère à Deir el-Medineh, porte le n° 290 des tombes thébaines. Le culte de Meresger était si répandu dans cette partie de la nécropole thébaine que de nombreuses effigies de la déesse ont été retrouvées sur des monuments de Deir el-Medineh. Elle est représentée tantôt comme une femme [2], tantôt comme une femme à tête de serpent [3], tantôt, enfin, comme un serpent à tête de femme [4]. On trouve aussi l'étrange combinaison du sphinx à corps de lion et à

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh,* 1933-1934 (Caire 1937), p. 113, fig. 49.
[2] Bruyère, *Mert Seger à Deir el-Medineh,* fig. 21, 86.
[3] Bruyère, *ibid.,* fig. 80, 81 ; Vandier, *La Tombe de Nefer-Abou,* pl. XIII.
[4] Bruyère, *ibid.,* fig. 51, 73.

tête de serpent [1]. Enfin le plus souvent Meresger est figurée comme un serpent uræus dressé. Elle est alors coiffée de cornes enserrant le disque solaire, ou d'autres coiffures divines comme sur les ostraca reproduits ici (2655-2656). On peut constater par les textes et par les nombreuses effigies de cette déesse, retrouvées dans les fouilles et conservées dans les musées, combien son culte était développé parmi les *sḏmw-ʿš* de la «Place de Vérité».

Les hommages des habitants de Deir el-Medineh ne s'adressaient pas seulement à la forme locale d'Isis : Meresger, mais aussi à Isis elle-même. On sait combien les

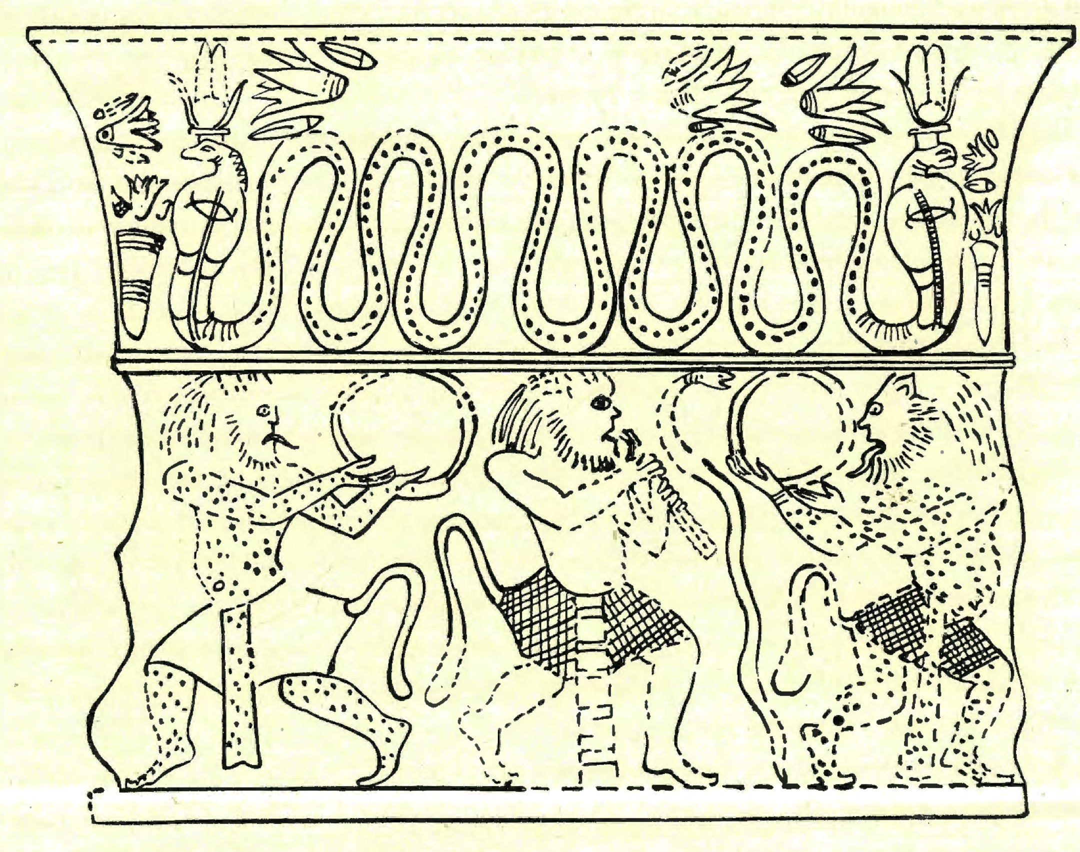


Fig. 47.

Egyptiens avaient été touchés par la légende d'Osiris et avec quelle prédilection ils avaient rappelé son amour maternel en représentant la déesse dans son rôle de mère, nourrissant l'enfant Horus dans les marais de Chemnis. On ne doit donc pas s'étonner de voir reproduits sur nos ostraca les trois héros de la geste osirienne. Il semble cependant que les artisans de la «Place de Vérité» aient voulu exalter avant tout, dans la tragédie familiale, le rôle de la mère. En effet, les représentations d'Isis sont beaucoup plus fréquentes que celles d'Osiris et d'Horus. Cette préférence s'explique peut-être par le respect naturel qu'a toujours inspiré aux hommes, particulièrement

[1] Bruyère, *ibid.,* fig. 55-56.

aux hommes du peuple, le dévouement maternel. Isis, dans son rôle de nourrice, est figurée sur un ostracon d'un beau dessin (2593), élégant et adroit quoique simplement ébauché. La déesse porte la coiffure hathorique : deux grandes cornes encerclant le disque solaire. Elle est assise et tient sur ses genoux un jeune roi couronné de la couronne bleue. Deux cartouches laissés en blanc ne peuvent malheureusement pas nous renseigner sur l'identité de ce roi. Cette scène est sans doute destinée à rappeler le caractère divin du roi, qui est assimilé ici au fils de la déesse. Généralement Isis porte sur sa tête l'hiéroglyphe : 𓊨 [1] qui sert à écrire son nom : *(i)st*. Un dessin fragmentaire d'un trait lourd et incertain la représente ici coiffée de ce signe (2599). Ce sont les deux seuls exemples qu'on puisse signaler des représentations de la déesse sur nos ostraca figurés.

La piété populaire s'est toujours adressée avec prédilection à des dieux familiers, sortes de génies débonnaires qui attiraient d'autant plus la confiance des humbles qu'ils semblaient en être plus proches. De telles dévotions sont rarement désintéressées : on aimait les demi-dieux pour les services qu'ils pouvaient rendre. Bès, le nain difforme était l'un des plus populaires. Il était le dieu de la joie, de la danse et de la musique. Dieu protecteur aussi, il se mêlait à la vie des harems et son image se retrouve sur les manches de miroirs et les étuis à fards. Il veillait sur le sommeil de ses fidèles et sa figure grotesque orne les pieds de lits et les chevets [2]. Il assiste également aux naissances royales et sa face grimaçante ornera, à l'époque ptolémaïque, les chapiteaux des mammisi [3]. Les ostraca qui reproduisent sa silhouette sont généralement d'une veine heureuse. On le voit parfois, la tête surmontée de feuillages, brandir des fleurs qu'il tient dans chaque main (2621). Un tel dessin rappelle qu'il était souvent désigné comme bouquetier [4]. D'autres figurations de Bès le montrent également serrant dans ses poings deux serpents qu'il étouffe [5]. C'est le sujet que l'on croit reconnaître sur un de ces ostraca (2622) dont le dessin est très effacé. Deux autres croquis fragmentaires (2623-2624) sont d'une identification plus difficile et l'un d'eux, tracé sur un fragment de poterie, figure un visage de profil qui rappelle plutôt celui d'une divinité stellaire : Sebegou [6], c'est-à-dire la planète Mercure, que celui si classique de Bès. En effet, ce sont ici de longs cheveux en crinière de lion, une barbe d'où sort une oreille d'animal, un crâne plat

[1] Trône. On sait qu'on a voulu faire d'Isis une personnification du trône royal (cf. Sethe, *Urgeschichte*, § 102).

[2] Comme on l'a vu dans les scènes de gynécée, série N, pl. L à LIV ; Erman, *Egyptian Religion* (*Trad.* H. Wild), 178.

[3] Steindorff, *Kunst der Aegypter*, 161. G. Jequier, *Manuel d'archéologie égyptienne. Les éléments de l'architecture*, p. 193, fig. 118.

[4] Müller, *Egyptian Mythology*, p. 61, fig. 64.

[5] Il s'agit là d'une idée de protection ; ainsi les stèles d'Horus sur les crocodiles sont toujours surmontées d'un masque de Bès et les Horus-panthées souvent représentés comme des Bès.

[6] Müller, *op. cit.*, 373 ; A. Grenfell, *P. S. B. A.*, XXIV, part I (1902), p. 24, fig. 1.

et sans coiffure qui rappelle davantage les représentations classiques de Sebegou que celles du dieu Bès, lequel est généralement vu de face et couronné de plumes. Cependant, sur des vases trouvés à Deir el-Medineh, on voit, jouant de la flûte ou tenant une sorte de tambourin, des Bès vus de profils, dont la silhouette et l'attitude sont à rapprocher de ces deux derniers ostraca (fig. 47) [1].

Touéris, parmi ces divinités familières et bienfaisantes, n'apparaît pas sur nos documents; nous possédons plusieurs *ex-voto* dédiés à Rennout, déesse-serpent qui présidait aux moissons après avoir été la protectrice des tisseurs, mais aucun ostracon figuré ne semble avoir mentionné le nom de la déesse. Il est possible que certaines déesses-serpents anonymes doivent être identifiées avec elle, mais il est plus vraisemblable de les assimiler à Meresger.

On doit s'étonner que les dieux familiers aient été si peu fréquemment reproduits sur nos éclats de calcaire. Il eût été naturel que les élans de confiance spontanée qui portaient les humbles vers leurs dieux familiers se fussent traduits, plus volontiers que sur des stèles, sur ces modestes ostraca, dont le caractère spontané et libre a été plusieurs fois signalé dans cette étude. Peut-être doit-on attribuer cette circonstance à un sentiment tout autre que l'indifférence. Ces génies bienfaisants étaient sans doute des dieux familiers : ils étaient surtout des dieux domestiques, et les affectueux échanges entre eux et leurs fidèles étaient si fréquents qu'ils n'avaient plus besoin d'être consignés par écrit. Ces dieux vivaient, en quelque sorte, dans la maison; ils figuraient sur les meubles, sur les moindres objets usuels. N'était-il pas bien inutile de traduire, une fois de plus, sur les ostraca, cette présence dont on était censé ressusciter à chaque instant l'efficacité bienfaisante? Une telle explication ne peut naturellement être proposée qu'à titre d'hypothèse.

Quelle était maintenant l'attitude des habitants de la « Place de Vérité » à l'égard des grands dieux du panthéon? Certaines de ces divinités par le rôle spécialisé qu'elles s'étaient vu attribuer avaient droit, semble-t-il, plus que d'autres, aux hommages des humbles. Hathor, la déesse joyeuse, qui présidait aux fêtes et à l'amour, avait sa part dans ces hommages. Elle était fréquemment figurée sous la forme d'une vache. C'est pourquoi les quelques ostraca qui la représentent ici montrent des visages féminins vus de face, flanqués de larges oreilles de vache. C'est ainsi que le visage de la déesse est composé sur les chapiteaux hathoriques. Sur l'une des esquisses reproduites (2645), la tête surmontée d'une corniche a certainement été composée pour ou d'après un élément architectural. Le personnage figuré à gauche de la représentation n'a aucun rapport avec elle et provient d'une scène antérieure à moitié effacée sur laquelle l'artiste n'a pas hésité à tracer sa tête hathorique sans souci des anciennes traces de peintures encore visibles sur le calcaire. Au-dessus de la tête se trouve une ligne de texte qui donne le nom de la déesse et son épithète *qui est dans*

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1933-1934 (Le Caire 1937), p. 113, fig. 49.

l'Occident. Le dessin est froid et habile, tandis que celui du second ostracon (2646), qui figure également une tête d'Hathor, est lourd et disgracieux. C'est sans doute l'œuvre d'un débutant. Ces esquisses semblent avoir été des essais de décorateurs; on a, en effet, retrouvé des coupes dont le fond est orné de quatre têtes hathoriques symétriquement disposées dont le motif est semblable à ceux de ces dessins sur calcaire [1]. A Deir el-Medineh notamment, on a trouvé une coupe en terre cuite dont la bordure est ornée de têtes semblables [2]. Ainsi la tête de la déesse était devenue, aux mains des artistes ingénieux, un simple motif décoratif.

Parmi ces divinités spécialement honorées à Deir el-Medineh il faut citer Thot, le patron des scribes et Anubis l'embaumeur. Les ostraca nous donnent l'image du premier sous ses deux formes d'ibis et de cynocéphale. Thot fut adoré dans le Delta avant de l'être en Moyenne Égypte. Généralement figuré sous la forme d'un ibis ou d'un homme à tête d'ibis, il était vénéré comme dieu de la lune sous la forme d'un babouin. Un très beau dessin (2635) le figure en babouin; les mèches du camail sont finement stylisées et dessinées, comme la tête de l'animal et le reste du corps, avec une fermeté, une souplesse et une élégance de traits tout à fait remarquables. Un morceau de calcaire cubique porte, sur deux de ses faces, deux autres figures de Thot en babouin. L'une d'elles (2636 *b*) le représente la tête surmontée du disque lunaire, tandis que l'encrier des scribes est suspendu à son cou. Il est ainsi figuré dans ses deux attributions de dieu lunaire et de dieu de l'écriture. La fin d'une ligne de texte donne, sur cette représentation, le titre du dieu : «Maître de Khemenou», c'est-à-dire d'Hermopolis-Magna en Moyenne Égypte. Enfin un autre babouin (2637), rapidement esquissé, tient dans sa patte une palette de scribe, montrant encore Thot dans son rôle de dieu de l'écriture. Ces croquis n'offrent pas un particulier intérêt artistique, si ce n'est par leurs qualités d'observation et de spontanéité.

Anubis que nous venons également de citer parmi les grands dieux égyptiens est le plus souvent figuré sous la forme d'un chien couché, aux oreilles dressées. C'est sous cet aspect que les artistes de Deir el-Medineh ont représenté sur les deux seuls ostraca qui nous soient parvenus, l'image d'Anubis l'embaumeur, celui de qui dépendait, en grande partie, l'heureuse survie de tout Égyptien dans l'au-delà [3]. Sur la première esquisse (2640), l'animal se silhouette en noir : le cou tendu, les oreilles dressées et l'œil fixe donnent à toute la figure une expression d'attente et de tension qui imprime un certain caractère à ce dessin d'ailleurs assez raide et mal proportionné. La seconde esquisse (2641), qui est fragmentaire, montre Anubis, couché

[1] T. Boulos, *Annales du Service des Antiquités*, 1906 (VII), p. 1-3, fig. 6.
[2] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1933-1934 (Le Caire 1937), p. 113.
[3] On lui attribuait de tout temps l'invention des procédés de momification. Dès l'Ancien Empire, il présidait à l'embaumement; aussi est-il souvent représenté sous sa forme humaine à tête de chien, armé d'un couteau et penché sur le cadavre qu'il prépare pour l'embaumement.

sur un naos couronné d'une corniche en gorge égyptienne. Il porte le flagellum sur son dos et il a le cou serré dans un collier ou une cravate. C'est l'attitude et les détails familiers des représentations d'Anubis au Nouvel Empire et on en trouve de nombreux exemples dans les tombes de Deir el-Medineh. Le culte de Ptah était également très développé dans cette partie de la région thébaine. Le dieu de Memphis était avec Amon, Rēʿ et Seth, un des quatre grands dieux de la dynastie des Ramessides. Il n'est pas certain toutefois que ce rôle politique doive être mis à l'origine de la ferveur dont il paraît avoir joui dans la «Place de Vérité», pas plus d'ailleurs que le rôle théologique qu'il avait joué au cours des premières dynasties memphites, et qui s'exprime avant tout dans la fameuse stèle de Shabaka, réplique tardive d'un très ancien original. Ptah était aussi le patron des artisans. Or les habitants de Deir el-Medineh étaient tous des artisans. Ce simple rapprochement suffit, semble-t-il, à expliquer le culte qu'on lui rendait dans cette localité, dans ces petites chapelles rupestres dont il a été question plus haut, et qui étaient situées sur la route conduisant du village à la Vallée des Reines. Ces chapelles étaient vraisemblablement ornées d'*ex-voto* dans le genre de celui qui est reproduit ici (2605) [1]. Ptah y est représenté avec cette silhouette étrange qu'on lui connaît bien, enveloppé dans une gaine collante, les deux avant-bras sortant directement de sa poitrine et tenant le sceptre *ouas*; son crâne est rasé et une petite barbe orne son menton. Le dieu est assis devant une table d'offrandes de l'autre côté de laquelle un orant présente une sorte de coupe d'où s'élèvent trois flammes, et toute la scène est encadrée d'une bande formée de lignes rouges et noires alternées, ce qui donne à l'ensemble, un caractère de tableau que n'ont généralement pas les esquisses sur calcaire. Au-dessus de l'image divine, le nom est inscrit en signes hiéroglyphiques. Un autre fragment, provenant également d'un *ex-voto* (2607), est extrêmement effacé. Le nom du dédicant a disparu; on sait seulement qu'il portait le titre si fréquent à Deir el-Medineh de *sḏm-ʿš*. Les autres croquis sont, comme les précédents, d'un dessin dépourvu de caractère.

On s'explique moins bien la présence, sur nos éclats de calcaire, de certains autres dieux, notamment de Sébek, de Chnoum et même de Khépri, encore que le scarabée divin ait été identifié au soleil levant et que la religion solaire, sous une forme un peu dégénérée, il est vrai, ait encore joué à la XIXe dynastie un rôle de toute première importance. Les ostraca de cette collection n'offrent d'ailleurs qu'exceptionnellement les traits de ces divinités. Des *ex-voto* de Sébek dédiés au dieu par des ouvriers de la nécropole nous montrent le grand crocodile couché, la tête surmontée de la grande couronne atef (2650). Devant lui, une ligne verticale d'hiéroglyphes indique qu'il s'agit d'une «offrande à Sébek», tandis qu'une ligne horizontale, au-dessus du dieu, donne le nom et les titres du dédicant : *Le chef des gardiens dans la Place de Vérité : Khaï* [2]. Sur un second dessin, Sébek n'a plus la coiffure atef mais il est couché sur

[1] Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1931-1932, p. 86. — [2] Bruyère, *ibid.*, 1934-35, p. 295, fig. 164.

un naos. Le nom du dédicant, qui est également un *ouvrier dans la Place de Vérité*, est en partie en lacune et se termine par ... *maikheta* (?).

Des esquisses représentent également le dieu à tête de bélier Khnoum, qui était particulièrement adoré à Esneh et à Éléphantine. Son sanctuaire dans cette localité est un des plus célèbres et un des plus vénérés. Il forme une triade avec Anoukis et avec Satis, qui fut, avant lui, la divinité de la cataracte [1]. C'est avec cette déesse qu'il est représenté sur un petit *ex-voto* (2631) qui leur est dédié par Pashed, *sdm-ʿš m st mꜣʿt*. Ce dessin, composé comme un petit tableau c'est-à-dire limité par un cadre, indépendant de la forme de la pierre sur laquelle il est tracé, est extrêmement schématique et linéaire. Satis est représentée enveloppée dans un long fourreau, la tête coiffée de la haute couronne blanche d'où s'échappent deux cornes lyriformes. Devant elle se tient Khnoum, à corps humain et à tête de bélier surmontée de deux cornes horizontales. En regard de chaque personnage est inscrit son nom. Une ligne de texte donne les noms et les titres du dédicant et sert de base à cette petite scène. Un autre ostracon (2632) montre Khnoum criocéphale protégé par une déesse ailée, mais le dessin lourd et indistinct ne permet pas d'analyser les détails de cette scène.

Les ouvriers de Deir el-Medineh ayant dû souvent aller jusqu'aux carrières d'Assouan pour en rapporter les matériaux nécessaires aux grands travaux de la région Thébaine, il est naturel que le culte de Khnoum et de la triade d'Éléphantine ait été en faveur, à Deir el-Medineh, sous Ramsès II.

Un autre animal (2633) indiqué d'une façon plus nette et plus précise a été identifié à tort à Khnoum. En effet on doit distinguer entre deux sortes d'animaux de cette espèce, l'*ovis palaeoaegyptiacus* [2], dont les cornes sont étendues horizontalement sur la tête et qui symbolise le dieu Khnoum, et l'*ovis platyra Aegyptiaca* dont les cornes fortement incurvées en arrière de la tête ont la pointe abaissée vers le cou. C'est ce dernier animal qui est figuré sur l'ostracon 2633; indiqué d'une façon plus nette et plus précise; il représente non pas Khnoum, mais probablement une forme d'Amon de Thèbes ou du dieu qui était adoré à Mendès [3]. Ces dieux boucs n'ont pas de noms particuliers, on les appelle : «le bouc» [4], comme sur notre ostracon où l'animal est, de plus, qualifié de «chef de tous les dieux». C'est pourquoi il représente, vraisemblablement Amon, le grand dieu de Thèbes, particulièrement puissant et vénéré au Nouvel Empire. Le dieu respire des fleurs de lotus disposées dans une jolie vasque, qui est elle-même modelée en forme de fleurs de lotus.

Quant au scarabée divin identifié par les anciens Égyptiens, ainsi que nous l'avons dit, au soleil levant, nos documents nous en ont conservé trois représentations, la

[1] Cf. une mention de la Triade d'Éléphantine sur un naos du Musée de Turin; MASPERO, *Recueil de Travaux*, vol. II, p. 197.
[2] KEIMER, *Annales du Service*, XXXVIII, p. 297 à 331; A. WAINWRIGHT, *J. E. A.*, XIX, 1933, p. 160.
[3] LEDRAIN, *Monuments de la Bibliothèque Nationale*, pl. II.
[4] ERMAN, *Histoire de la Religion égyptienne* (trad. Wild), p. 67.

meilleure (2642), nous montre le grand scarabée ailé aux ailes éployées, tenant entre ses deux pattes la boule solaire qu'il roule devant lui. Une autre représentation (2644) le fait figurer au milieu du disque solaire posé sur le signe de l'horizon . Ces dernières esquisses n'offrent comme on le voit que peu d'intérêt documentaire ou même artistique, mais, comme on l'a fait remarquer, la présence de ces quelques dieux sur les éclats de calcaire de Deir el-Medineh s'explique assez mal. L'art est dominé par la fantaisie et on a toujours reconnu à l'artiste le droit de réagir, même lorsqu'il s'agit de piété, autrement que le commun des mortels. Admettons donc que certains scribes de Deir el-Medineh aient eu une particulière dévotion pour le dieu crocodile qui, ailleurs, était considéré comme le dieu de la végétation, pour le dieu bélier d'Éléphantine et pour le soleil levant qui, chaque jour, ramenait dans le pays la joie de vivre.

Il ne nous reste plus à parler que du plus grand des dieux, celui qui, depuis de longs siècles déjà, dominait la religion de l'Égypte, je veux dire d'Amon. N'est-ce pas à lui, en effet, qu'il faut réserver le couronnement de cet édifice constitué par les plus grands dieux du panthéon égyptien? A ce puissant dieu d'État, il faut associer Min, le dieu générateur de Coptos auquel il avait emprunté tant de caractères et tant d'attributs [1]. Le dieu Min apparaît sur deux éclats de calcaire seulement (2613-2614) et encore sont-ils très effacés et d'un style fort insuffisant. Quant à Amon lui-même, le maître de Karnak et de Louxor, il n'était pas possible qu'il fût absent de Deir el-Medineh. On doit noter toutefois que les artisans de la «Place de Vérité», effrayés sans doute de l'écrasante grandeur du dieu d'État, l'honoraient sous des formes locales que nous ont fait connaître surtout les oracles écrits sur des tessons et trouvés au cours des fouilles. On ne sait pas exactement à quoi répondaient les noms d'*Amon-Pa-Khenti, Amon de Ta-Shénit* et *Amon de Boukhenen*, mais on peut être assuré que les ouvriers de Deir el-Medineh trouvaient ces formes populaires du maître du monde plus accessibles et qu'ils s'adressaient à elles avec une confiance beaucoup plus grande.

Si beaucoup d'ostraca trouvés à la Vallée des Rois représentent Amon adoré sous diverses formes par ses fidèles, il n'y a dans notre collection que peu de dessins figurants le maître de Karnak et encore sont-ils fragmentaires. L'un d'eux (2594), dont il ne reste plus que la base, représentait le dieu suivi de sa parèdre Mout, d'autres fragments sont encore consacrés à Amon, mais ils n'offrent aucune originalité, le dessin correct et décoratif en est particulièrement conventionnel. Il semble que la fantaisie lorsqu'il s'agissait d'un dieu aussi puissant que le seigneur de Karnak, le maître de l'Égypte, ait été interdite aux auteurs des ostraca.

Nous avons gardé pour les examiner en dernier lieu les croquis qui ne représentaient pas uniquement, ni exactement, des figures divines. Par exemple un fragment montrant un avant-bras et une main, tenant un long bâton, dans la pose donnée généralement

[1] SETHE, *Amun und die acht Urgötter von Hermopolis*, Berlin 1929, § 24 et seq.

au dieu Min (2601). Ce fragment qui n'a rien de remarquable comme sujet ni comme dessin présente cependant un détail intéressant : ce croquis rapide est tracé sur le fond quadrillé d'une mise au carreau. Il n'est plus à prouver que les Égyptiens employaient ce procédé pratique pour agrandir et tracer leurs esquisses sur les grandes parois de leurs hypogées puisqu'on a retrouvé dans les tombes royales elles-mêmes [1], et sur certains tableaux non terminés des tombes civiles, des vestiges de cette préparation [2]. Il est intéressant de connaître ainsi les procédés de travail des artistes égyptiens. Sur le fragment d'ostracon reproduit planche LXXX, on remarquera que le dessin est assez mou, impersonnel et peu poussé. D'autre part, les carreaux sont tracés d'une façon irrégulière qui aurait été une source d'erreurs pour l'artiste s'il avait eu à reproduire sur une grande paroi la figure ainsi préparée. Il est vraisemblable que ce modeste dessin était un simple exercice de débutant essayant de s'entraîner aux procédés du métier.

Signalons également un sphinx couché sur un petit naos (2604). Il est coiffé d'un pschent et porte une fausse barbe. Un cartouche illisible est tracé sur le naos. Le sphinx était l'image divinisée du roi, le grand sphinx de Gizeh avait, comme on le sait, le visage du roi Chephren. Ce petit motif était assez familier dans les représentations funéraires des tombes, mais il n'offre sur ce croquis aucun détail original qui mérite d'être étudié.

En revanche, l'ostracon 2663 est particulièrement intéressant et original. Il figure, non pas un dieu, mais une scène de culte divin. Il s'agit de la procession du reliquaire d'Osiris à Abydos. Ce reliquaire était censé contenir la tête du dieu et il était conservé dans le temple d'Abydos. Chaque année avait lieu une grande cérémonie au cours de laquelle le reliquaire était sorti du temple par des prêtres qui, placés à l'avant et à l'arrière du reliquaire, le portaient sur leurs épaules au moyen d'un pavoi. Ce cortège se dirigeait vers la rive du fleuve au milieu du peuple, offert à l'adoration des fidèles. Sur le Nil l'attendait la barque sacrée, la *Neshmet,* sur laquelle il accomplissait la traversée jusqu'à son « tombeau Peker » [3]. Cette cérémonie a été plusieurs fois représentée sur des stèles, des sarcophages, des parois de temples, mais la plupart du temps la procession est arrêtée, tandis que sur notre ostracon nous voyons la procession en marche, ce qui est très rare et c'est ce qui fait l'intérêt et l'originalité de notre dessin. Il est, en effet, le seul document entier figurant cette scène. On peut cependant citer deux fragments de la procession en marche, l'un est gravé sur les parois du temple de Ramsès II à Abydos, et ne montre que le bas du reliquaire et les jambes des prêtres qui le portent (fig. 48); l'autre est une stèle

(1) Th. M. DAVIS, *The Tomb of Harmabi and Toutankhamon,* pl. LI.

(2) M. BAUD, *Les dessins ébauchés dans les tombes thébaines,* pl. X, XIX, XX, XXI ; WRESZINSKI, *Atlas,* I, pl. 31 ; MÜLLER, *Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine,* fig. XXXII, pl. XXXVI ; CAPART, *L'art ég., Choix de Documents, Les Arts graphiques,* pl. 517.

(3) SCHÄFER, *Untersuchungen,* IV, 2 (inscription d'Ikhernefrit), p. 26-28.

de la XIXe dynastie extrêmement fragmentaire et sur laquelle on ne voit que cinq porteurs et une partie seulement du reliquaire (fig. 49) [1]. Quelques lignes d'inscription donnent les noms des personnages, et de grandes oreilles symétriquement disposées indiquent qu'il s'agit d'une pétition, comme sur les tablettes de Memphis [2] ou encore d'un *ex-voto* déposé en action de grâces pour une prière qui aurait été entendue et exaucée par le dieu [3].

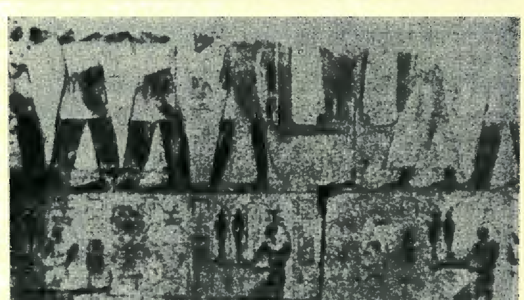


Fig. 48.

Sur l'ostracon du Musée du Louvre, la scène, qui est entière, est compliquée par de nombreux détails symboliques et décoratifs. Un naos à double porte, posé sur un traîneau, est soulevé par des prêtres au moyen de brancards fixés à la partie supérieure du monument. Au milieu de la plate-forme que constitue le toit du naos, se dresse un mât au sommet duquel est fixé le reliquaire : on sait que celui-ci affecte la forme d'une tête très stylisée [4], que surmonte la grande couronne atef; deux uræus se dressent sur le front. De chaque côté du mât se tient un roi debout, coiffé de la couronne blanche. Derrière lui se dresse un grand sceptre : ⸸, puis le chacal Anubis couché et cravaté. Enfin vient un pavoi sur lequel se tient un bélier debout, couronné également de l'atef; un grand éventail enrubanné achève de remplir la surface de cette plate-forme [5]. Si surchargée que soit cette scène, on la trouve ailleurs plus riche encore en détails. Ainsi dans le temple d'Abydos, dans la chapelle d'Osiris [6], le reliquaire est entouré de pavois supportant, non seulement les deux béliers couronnés mais aussi le roi couronné de l'atef, un faucon, un ibis, un serpent et un chacal. Des tables d'offrandes chargées de vases et de fleurs sont placées sous le pavois de chaque côté du naos qui sert de base au reliquaire. Les mêmes éléments diversement distribués se retrouvent également autour du reliquaire, peints sur



Fig. 49.

(1) PETRIE, *Tombs of the courtiers and Oxyrhynkhos,* pl. XXXI, 4.

(2) PETRIE, *Memphis,* I, IX-XIII.

(3) ERMAN, *Religion* (trad. H. Wild), p. 175.

(4) Kees (*Götterglaube,* p. 129 et 332) pense que ce reliquaire représentait primitivement une ruche.

(5) Quelques signes hiératiques subsistent en haut de l'ostracon.

(6) MARIETTE, *Fouilles en Égypte,* II, texte, p. 64-65.

un cercueil anthropoïde du Musée de Bologne[1]. Une grande déesse ailée, à gauche de la scène, semble protéger la relique de ses deux ailes étendues. Sur d'autres représentations Thot et Horus de chaque côté du reliquaire font les gestes de l'adoration[2]. On voit que l'imagination des scribes égyptiens n'était pas en peine pour accumuler les détails nouveaux destinés à donner encore plus d'importance à cette scène. Néanmoins, dans toutes ces représentations il n'est pas question de procession : tous ces échafaudages savants sont immobiles. Il n'y a que sur l'ostracon du Louvre et sur les deux autres documents que nous avons signalés, que la procession abydénienne est représentée en marche, et bien que ces trois scènes proviennent de localités différentes, elles datent toutes les trois de la même époque, c'est-à-dire de la XIXe dynastie.

Les exemples sont plus nombreux lorsqu'il s'agit de la procession de la barque d'Amon, les ostraca eux-mêmes la reproduisent en marche à plusieurs reprises différentes. L'un d'eux, conservé à Berlin[3], montre huit prêtres portant sur leurs épaules le pavois qui soutient la barque au milieu de laquelle s'élève un naos. Autour de ce naos on remarque, comme pour le reliquaire d'Abydos, tout un accompagnement de rois, de divinités, d'éventails et de fleurs. Le même sujet est également reproduit sur un ostracon de Munich et sur un autre conservé à Tübingen[4]. Cette dernière composition est plus simple : il n'y a que deux prêtres porteurs, et, sur la barque, se dresse une sorte de piédestal à cinq marches, en haut duquel trône un babouin qui tient dans sa patte un rouleau de papyrus et qui est protégé par Isis et Nephthys représentées sous forme de faucons[5].

Tous ces dessins datent, comme le nôtre, de la XIXe dynastie ou de la XXe dynastie, ce qui semble indiquer que des sujets religieux qui se rencontrent à cette époque, figuraient aussi bien, comme nous l'avons vu, sur les murs des temples que sur les stèles ou les sarcophages. Ils étaient à l'honneur et devaient être appréciés également pour la décoration des tombes de la Vallée des Rois et aussi des tombes de particuliers de la région thébaine.

On peut constater après cette brève revue des ostraca religieux de notre collection que les sujets, à part quelques rares exceptions, n'offrent pas une très grande originalité et que la façon dont ils ont été traduits par les artistes est particulièrement conventionnelle. Il est vrai que ces thèmes, classiques par essence, ne les autorisaient pas, comme plusieurs des groupes précédemment étudiés, à donner libre cours à

(1) Bologna, *Museo Civico*, p. 233, n° 1971 (Cercueil de Necht-Bast-Rou).

(2) Berlin, statuette n° 17272 ; *Lady Meux collection*, p. 108-109, n° 50 A ; Legrain, *Statues et Statuettes*, III, pl. XXXIII, p. 62. Toutes ces références concernant le reliquaire d'Abydos m'ont été communiquées par J. J. Clère, auquel j'adresse tous mes remerciements.

(3) Schäfer, *ägyptische Zeichnungen ....*, 1916, 30, abb. 12.

(4) Spiegelberg, *O. L. Z.*, 31, 1928, p. 339.

(5) Peut-être est-ce un souvenir des pleureuses si souvent appelées dans les scènes de funérailles : «les deux milans».

leur fantaisie. Néanmoins, plusieurs de ces dessins sont d'une élégance et d'une sûreté de main qui prouvent une fois de plus l'habileté et la technique des scribes égyptiens.

V. — Les Égyptiens étaient, et sont restés, navigateurs par définition, puisque la grande voie de communication de leur pays est le Nil. Ils possédaient donc des barques de toutes tailles et de toutes formes, barques profanes répondant à tous les besoins de la vie journalière et barques sacrées qui servaient aux cultes. En effet, parmi les fêtes religieuses, l'un des épisodes les plus importants était la procession de la barque sacrée servant de chapelle et contenant l'image du dieu. Dans la fête d'Amon à Louxor, le roi faisait des offrandes devant la barque, puis le cortège gagnait le Nil où la barque *Ouser-het*, d'abord portée sur les épaules des prêtres, était ensuite posée sur un vrai bateau amarré à la rive du fleuve[1]. Elle était accompagnée de toute une flottille où les barques de Mout, de Khonsou, du roi et de la reine étaient particulièrement admirées pour la richesse de leur décoration[2]. La cérémonie se déroulait à peu près de la même façon à Abydos, lors de la sortie d'Osiris. La barque *Neshmet* était sortie et promenée processionnellement sur le Nil. Ces embarcations sacrées faites en bois de cèdre étaient ornées de riches décorations et plaquées d'or[3]. Les dieux dans leurs navigations célestes ou infernales se servaient de ces mêmes barques sacrées.

Aussi trouve-t-on dans l'art égyptien, aussi bien en peinture qu'en sculpture, de très nombreuses reproductions de bateaux et de barques de tout modèle[4]. On en voit quelques exemples ici sur nos ostraca, mais ils sont malheureusement tous très effacés ou fragmentaires.

Sur trois de nos documents on aperçoit un de ces légers esquifs de papyrus qui servaient pour la pêche ou pour les promenades d'agrément. Ils voguent sur un canal au milieu de fourrés de papyrus. Dans l'une de ces barques (2667), on peut voir une femme accroupie cueillant une fleur d'eau. C'est le thème souvent reproduit dans de charmantes scènes qui décoraient les bibelots de toutes sortes que les anciens Égyptiens appréciaient tant et qui sont souvent, grâce au goût et à l'habileté des artisans, de véritables petits chefs-d'œuvre. On peut citer ainsi des coupes de poterie servant sans doute à contenir des parfums ou des onguents pour la toilette et dont le fond est décoré de barques qui portent des jeunes filles ou des animaux et qui voguent parmi les fourrés de papyrus[5], ou encore des manches de cuillers à fards dont le bois artistement ajouré figurait de légères embarcations de papyrus sur lesquelles des

(1) Wolf, *Das schöne Fest von Opet*, pl. I, II.

(2) Erman, *Religion*, p. 234.

(3) Foucart, *La belle fête de la Vallée.*

(4) Boreux, *La nautique égyptienne.*

(5) Wallis, *Egyptian ceramic art*, pl. XII, p. 24, fig. 39, 40.

jeunes filles cueillaient des fleurs et jouaient du luth au milieu de lotus en fleurs [1]. Les deux autres compositions (2666-2671) sont plus effacées encore, mais toutes trois gardent les restes des tons chatoyants qui les coloraient. Deux autres dessins très fragmentaires sont seulement tracés en noir (2668-2669). Sur le premier, trois rameurs se tiennent dans une sorte de cabine placée sous la voile déployée ; un oiseau volète en haut du mât. Il s'agit ici, non plus d'une légère embarcation de promenade sur le Nil, mais d'un gros bateau servant probablement aux expéditions lointaines, comme celle du Pount, par exemple, figurée sur les parois du temple d'Hatshepsout à Deir el-Bahari. Cet ostracon devait être divisé en plusieurs registres, puisque au-dessus de la barque, on aperçoit encore une série de vases alignés constituant peut-être sa cargaison de produits exotiques. Un autre ostracon (2670) figure une barque divine. La proue est ornée d'une tête de divinité surmontée de deux cornes en forme de lyre enserrant un disque solaire. C'est certainement une tête d'Hathor telle qu'on la voit en proue et en poupe de la barque d'Horus [2] à Edfou ; le cou est orné d'un large collier *ousekh*. Une déesse est assise sur un trône au milieu de la barque. L'état fragmentaire de ce morceau ne permet ni d'identifier la déesse, ni de juger du style du dessin.

On est un peu déçu par la pauvreté des fragments retrouvés, d'autant plus que, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, la navigation jouait un grand rôle en Égypte ancienne et qu'on pouvait espérer, par conséquent, trouver parmi ces dessins, des documents plus nombreux et plus caractéristiques.

W. — C'est la même observation qu'on peut faire ici à propos des représentations de fleurs et de plantes. On sait quel rôle important et charmant le règne végétal jouait dans les peintures et les bas-reliefs de l'ancienne Égypte ; on pouvait donc s'attendre à retrouver, sur nos esquisses, maintes études ravissantes de ces fleurs, de ces plantes et de ces arbres dont les Égyptiens aimaient à s'entourer et à orner leurs maisons et leurs jardins. Au contraire, les ostraca de cette sorte sont assez rares. On peut cependant signaler quelques exemples intéressants du célèbre lotus (*Nymphea caerulea*), fleur favorite des anciens Égyptiens à toutes les époques. Les artistes avaient su tirer un parti remarquable de cette ravissante fleur ; on la retrouve dans les frises, dans les décorations, dans les bouquets, formant des bijoux ou des coupes, décorant des meubles et des objets de toutes sortes. Parmi ces quelques dessins de lotus, un très bel exemple (2674), moins conventionnel que les autres, semble être une étude d'après nature. Il est d'un style un peu lourd, mais il garde une vigueur, une santé et un charme de couleurs qui évoquent réellement l'étude d'après nature.

Un autre dessin (2675) de fleurs de lotus s'oppose au précédent par sa composition symétrique et décorative et par son style élégant mais apprêté et convenu. Quelques

(1) Capart, *Recueil de Monuments*, 2e série (1905), pl. LXX.
(2) Rochemonteix-Chassinat, *Edfou*, I, pl. XII.

autres ostraca (2678-2679) figurent encore des fleurs de papyrus et aussi des fleurs de lotus. Un fragment de calcaire (2680) représentait sans doute une scène d'intérieur car on y voit encore un siège sur lequel un personnage était assis. Il portait également une guirlande de feuilles lancéolées, colorées en vert, d'un dessin un peu facile.

Enfin quelques palmiers, l'arbre familier des paysages égyptiens, sont également esquissés sur ces ostraca. Le plus joli exemple est un petit palmier-doum (2682), aux grandes feuilles en éventail et d'une forme bien équilibrée où l'on reconnaît les palmiers si souvent figurés dans les scènes de cueillette de noix.

On a retrouvé à Deir el-Medineh un grand nombre de poteries très variées de formes et de décors. Ces vases étaient souvent ornés de fleurs et d'éléments végétaux. Certains rappellent précisément quelques-uns des ostraca [1] qu'on vient de voir et il est possible que ces études aient servi à composer les motifs décoratifs destinés à orner ces coupes et ces amphores.

X. — Ce sont encore des motifs exclusivement décoratifs que nous présentent les ostraca de cette série ; on y reconnaît facilement des esquisses pour ces jolis plafonds qui ornaient les tombes de la région thébaine, de la XVIIIe à la XXIe dynastie. Ces plafonds, qui figuraient des dais d'étoffes colorées [2], émaillaient de leurs couleurs vives et variées les chapelles et les caveaux funéraires ; l'imagination des décorateurs semble avoir été inépuisable dans ce domaine, mais les fragments qui ont été retrouvés sur les ostraca figurés ne donnent qu'une bien faible idée de l'infinie variété de ces thèmes et de leurs splendides couleurs. Ce sont des formes géométriques composées et combinées avec des motifs floraux, lignes, cercles, rinceaux s'entremêlant avec des fleurs de lotus ou des pétales de fleurs (2688-2689-2690-2691) [3].

Les quelques petits fragments que nous possédons peuvent être rapprochés de certains plafonds connus, dont la disposition est à peu près semblable. Ainsi on peut voir le motif de rinceaux (2858) ornés de fleurs de lotus, qui est assez fréquent à la XIXe dynastie [4]. Un autre, plus simple et formé seulement de carrés alternativement ornés de figures géométriques et de fleurs stylisées (2689), se retrouve également comme motif de plafond de plusieurs tombes thébaines [5].

A ces esquisses de plafond on a joint d'autres éléments décoratifs qui n'offrent pas un très grand intérêt : on y trouve un de ces grands éventails qu'on employait

(1) Bruyère, *Deir el-Medineh*, 1933-1934 (Caire 1937), p. 112-113, fig. 48-49.
(2) Jéquier, *La décoration égyptienne*, p. 6.
(3) Jéquier, dans son intéressante étude sur la décoration égyptienne, fait observer qu'à la XVIIIe dynastie les motifs étaient seulement géométriques ; ils perdent cette belle sobriété à la fin de la XIXe dynastie et montrent aux XXe et XXIe dynasties des combinaisons de formes géométriques compliquées de végétaux et même d'animaux. Jéquier, *op. cit.*, p. 7 et sq.
(4) Id., *ibid.*, pl. XXXIII (Tombe de Nésipa-nefer-her).
(5) Id., *ibid.*, pl. IX ; Davies, *Two sculptors at Thebes*, pl. XXX.

dans les cérémonies religieuses (2699); de grands cartouches, des uræus, tous ces dessins ont dus être exécutés comme des exercices ou comme des aide-mémoire, par des débutants, car ils sont tracés d'une façon un peu indifférente et relâchée, mais néanmoins assez habile.

Les trois esquisses d'éléments architecturaux qui terminent notre recueil de planches sont plus intéressantes. On sait que de véritables plans d'architectes ont été retrouvés, qui étaient tracés sur des fragments de calcaire [1]. On connaît même un tracé de voûte qui date de la IIIe dynastie [2] et un autre plan datant de la XXe dynastie qui aurait servi à l'édification du plafond de la chambre funéraire de Ramsès VI dans sa tombe de la Vallée des Rois [3]. Ici nous n'avons pas de véritables plans, mais des parties de monuments qui sont peut-être des dessins d'architectes. La colonne (2701) est une simple esquisse faite rapidement à la pointe du calame. Une ligne verticale est tracée au milieu de la colonne, selon les principes de la mise en place d'un objet symétrique; elle a un bon équilibre et une assez bonne proportion (quoiqu'elle soit un peu lourde), malgré son exécution hâtive.

Le dessin de la porte (2702), qui est inscrit sur un beau morceau de calcaire lisse est plus soigné. Les traits ont une précision, une netteté et une régularité qui évoquent le tire-lignes, la règle et l'équerre. L'ensemble figure une façade de naos dont le toit est légèrement arrondi. La décoration est simplement constituée par une sorte de tympan dominant la porte et divisé en deux registres; ceux-ci sont ornés de groupes de lignes verticales figurant sans doute de petites fausses-portes. Le vide formé dans les angles par l'arrondi du tympan est comblé par un œil *oudjat*. L'ensemble est sobre et élégant de proportion et témoigne d'une grande habileté et d'une grande pratique du dessin.

Il est évident, qu'en comparaison des scènes si variées et si amusantes qui figurent sur la majeure partie des ostraca de cette collection, ces simples croquis de motifs décoratifs manquent un peu d'intérêt; néanmoins ils méritaient, nous a-t-il semblé, de figurer dans l'ensemble de ces esquisses. Ils montrent à quel point l'activité des dessinateurs égyptiens fut variée : aucun domaine ne leur était étranger, sujets de genre, sujets humoristiques, portraits, silhouettes humaines, animaux, végétaux et ornements leur semblaient également bons à représenter et à interpréter avec leurs pinceaux. Cette variété et cette abondance de croquis de toute sorte sur ces fragments de calcaire paraissent l'image même de la vie débordante et laborieuse qui animait cette petite colonie d'artisans de Deir el-Medineh.

(1) Daressy, *Ostraca*, n° 25184, pl. XXXII.
(2) B. Gunn, *Annales du Service*, XXVI, p. 197 et *id.*, XXVII, p. 157.
(3) G. Daressy, *Annales du Service*, VIII, p. 238 ; cf. aussi *Annales du Service*, XXVII, p. 72, où Engelbach publie un plan de chambre à quatre colonnes, ainsi que Clarke et Engelbach, *Ancient Egyptian Masonry*, p. 50, fig. 50, 51, 52.

CONCLUSION.

Pour conclure cette étude sur les ostraca figurés, il nous faut condenser et résumer plusieurs des idées et des explications qu'on a tenté de donner au cours de ces pages. Ces explications ont déjà répondu aux nombreuses questions que suscite l'examen des planches sur lesquelles sont reproduits la plupart des ostraca provenant de Deir el-Medineh. Nous avons vu les raisons matérielles qui expliquent la présence d'un si grand nombre d'ostraca dans cette partie de la nécropole thébaine : abondance des fragments de calcaire tombés des falaises rocheuses et réunion, à cette époque et à cet endroit, de toute une équipe de peintres et de scribes. Une autre question se pose également, concernant le but et l'utilité de ces dessins et compositions sur calcaire. On imagine mal, en effet, une œuvre absolument désintéressée dans l'art égyptien, dont les manifestations eurent, de tout temps, un objet précis et utilitaire. Nous avons vu que certaines scènes représentées sur ces ostraca, tels le duel au bâton, ou le bouvier conduisant son bœuf, se retrouvaient sur des monuments. Il faut mentionner aussi, parmi les plus intéressants, l'ostracon du British Museum, représentant Ramsès III, debout sous un kiosque à colonnettes et salué par deux flabellifères [1]. La même scène, dans la même disposition, est reproduite sur une des parois du grand temple le Medinet Habou [2]. Rappelons également l'ostracon de Houy figurant le portrait du peintre par lui-même et dont on trouve une réplique dans la tombe 359 d'Anhourkhaoui [3]. Certains indices nous ont permis aussi de supposer que quelques-unes des scènes de gynécées décoraient les murs des maisons du village. On a démontré, enfin, la parenté qui existe entre quelques-uns des sujets peints sur calcaire et beaucoup de ceux qui ornent des objets tels que des vases, ou des coupes en poterie, des bronzes ou des scarabées. Enfin, les ostraca satiriques sont également à rapprocher des papyrus satiriques connus, et il est à peu près certain que les ostraca, que nous avons signalés comme des illustrations de fables, tel celui du chevreau dansant ou celui de la chatte et du singe conservé à Berlin, devaient illustrer des papyrus aujourd'hui perdus. Ainsi peut-on supposer que les artistes s'exerçaient sur des morceaux de calcaire sans valeur et cherchaient l'expression d'un mouvement, ou le groupement d'une scène avant de les reproduire définitivement sur le monument, l'objet ou le papyrus qu'ils avaient à décorer.

(1) Capart, *Documents*, pl. 71-72.
(2) Nelson, *Medinet Habu, Ramses III's Temple*, part II, vol. II, pl. 79 à 125.
(3) Schäfer, *Ägyptische Zeichnungen...*, p. 25, abb. 3 ; Erman, *Ein Maler des N. R.*, dans *Ä. Z.*, XLII (1905), p. 130 ; Spiegelberg, *Der Maler Heje*, dans *Ä. Z.*, LIV (1918), p. 77-79.

Une partie de ces ostraca peut donc être considérée comme les feuillets d'album d'artistes qui cherchaient une esquisse ou un motif décoratif [1].

D'autres dessins apparaissent imparfaits, hésitants et on a pu en voir qui étaient véritablement des essais de débutants, quelques-uns mêmes portaient des traces de corrections faites par la main du maître. D'autres, enfin, étaient des dessins de mémoire reproduisant imparfaitement des sujets qui avaient été traités sur des monuments antérieurs datant de la XVIII[e] dynastie : la reine de Pount de Deir el-Bahari en est un excellent exemple. Les débutants exerçaient ainsi leur mémoire visuelle, qui semble avoir été très poussée chez les artistes égyptiens. Ces pierres jouaient donc également le rôle de feuilles de brouillon d'un cahier d'écolier. Faut-il en conclure qu'il existait à Deir el-Medineh une école de peintres et de dessinateurs? Je ne crois pas qu'on puisse parler exactement d'une école, dans le sens où, à notre époque, nous entendons l'enseignement artistique, c'est-à-dire plusieurs élèves groupés autour d'un maître qui leur enseigne les règles d'un métier, dans lequel ils ne s'essaieront que lorsqu'ils auront un bagage de connaissances suffisant et qu'ils pourront, avec indépendance, produire des œuvres personnelles. En Égypte, le travail était collectif, les artistes en possession de leur art étaient chargés de tracer sur les parois les objets de leurs compositions; après eux passait la troupe des peintres apprentis qui peignaient les fonds et coloriaient les figures. Enfin, les maîtres repassaient de nouveau pour corriger, affermir les contours, dessiner les détails. Les élèves étaient donc employés dès leurs débuts et se familiarisaient peu à peu avec leur métier, en le pratiquant. Ils progressaient au contact des maîtres en les voyant œuvrer. Il y avait probablement à Deir el-Medineh, non pas une école, mais un groupe artisanal dans lequel maîtres et apprentis travaillaient en collaboration, et si les maîtres saisissaient parfois un éclat de calcaire, pour y tracer un projet ou une figure, les apprentis les imitaient pour retracer de mémoire des scènes connues, à moins qu'ils ne s'exerçassent à reproduire des thèmes classiques dont quelques-uns même n'étaient plus employés comme illustrations funéraires, mais subsistaient seulement comme thèmes d'exercice. C'est ce qui expliquerait à la fois le grand nombre de mêmes sujets retrouvé, tels ceux des singes dans les palmiers ou des singes conduits en laisse, et l'absence de ces mêmes sujets dans les monuments de l'époque.

Beaucoup d'ostraca, présentant des figures ou des thèmes religieux, étaient des *ex-voto*. Il y avait, à Deir el-Medineh même et dans les grottes de la montagne voisine, comme nous l'avons vu, des chapelles dédiées à tel ou tel dieu, dont les murs devaient

[1] C'est également la conclusion à laquelle arrive Davies en examinant deux ostraca trouvés dans la tombe de Puyemrê, dont l'un a servi, sans doute possible, à l'établissement d'une des scènes qui illustre cette tombe; cf. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, May 1937, p. 30. Cf. aussi *J. E. A.*, IV, 1917, p. 235. Un des ostraca trouvés par Schiaparelli (*Relazione sui lavori della missione*... vol. I, fig. 120) dans la tombe de Sethirkhepshef reproduit une attitude du jeune prince tel qu'on peut le voir sur les murs de son tombeau, ce qui confirme une fois de plus cette thèse.

être couverts de ces *ex-voto*. Il est probable qu'ils trouvaient également leur place, sur les parois des chapelles domestiques ou auprès des autels, sortes de «laraires», dont chaque maison était pourvue. Le grand crocodile «Sobek», retrouvé au cours des fouilles dans une maison du village, devait être ainsi encastré dans la paroi de cette maison; les traces de plâtre qu'on peut relever tout autour sur le bord du morceau de calcaire en font foi.

En dehors de ces quelques raisons qui viennent d'être énumérées et qui ont pu être à l'origine de ces dessins sur calcaire, il faut reconnaître qu'un grand nombre de ces esquisses a dû être fait sans intention déterminée. On a dit plus haut que l'art égyptien fut rarement désintéressé, mais dans ce domaine des ostraca figurés, on doit reconnaître, au contraire, le caractère de passe-temps et d'amusement de la majorité de ces petites pièces. Je ne pense pas que les scribes, en dessinant sur ces pierres, aient eu l'intention de faire œuvre d'art. Cette conception même devait échapper à leurs esprits positifs. Mais ils dessinaient sans but précis, pour le seul plaisir de reproduire un mouvement, la pose d'un animal entrevu dans la journée, ou une idée comique ou critique. Lorsque les artistes rentraient chez eux après de longues journées passées dans les hypogées royaux, ils éprouvaient le besoin de se délasser. Dans leur travail de décoration des tombeaux de la Vallée des Rois, ils devaient se plier à des règles strictes; ces compositions élaborées à l'avance comportaient des thèmes classiques et religieux qui leur étaient imposés, sans qu'il leur fût possible de faire intervenir leur propre fantaisie ou leur inspiration personnelle; aussi, après leurs heures de travail, s'extériorisaient-ils et se laissaient-ils aller à leur verve et à leur fantaisie en dessinant et en coloriant ces images librement choisies et exécutées. La qualité dominante de ces ostraca figurés est, en effet, cette liberté de technique et d'esprit qu'on y remarque. Nous avons déjà dit, à propos des scènes satiriques, le rôle que le souvenir de l'époque amarnienne avait dû jouer sur cette liberté d'esprit. Il est évident que les années d'el-Amarna avaient été, pour les artistes, une période d'affranchissement. L'influence de cette époque si vivante s'est certainement fait sentir, longtemps encore, après la fin du schisme atonien. Les artistes de la cour d'Akhnaton ont dû, après la mort du roi, et surtout après le retour de Toutankhamon à Thèbes et le nouveau triomphe de la religion d'Amon, déserter la ville désormais sans vie, et revenir dans la région thébaine que la puissance et l'autorité des prêtres d'Amon rendaient florissante. Il est donc permis de supposer que plusieurs de ces peintres étaient venus se fixer dans ce village d'artisans qu'était alors le site de Deir el-Medineh, et qu'ils y vécurent et y travaillèrent encore quelque temps, puisqu'il n'y a guère plus de cinquante ans entre la chute d'Amarna et le règne des rois de la XIX[e] dynastie. Certaines tombes de Deir el-Medineh portent la marque de cette influence dans le style presque amarnien dans lequel elles sont dessinées [1]. Sur les

[1] Tombe de Nou et Nakhtmin (n° 291) et tombe de Nebnekht (n° 269).

ostraca, ce style n'a pas subsisté et l'influence amarnienne se réduirait, ainsi que nous l'avons dit, à l'indépendance d'esprit qui domine dans les sujets satiriques. La liberté relative de la technique avec laquelle les artistes traitaient les sujets qu'ils abordaient sur ces « pages d'album », est due probablement à l'abondance de ce matériel gratuit que constituaient ces éclats de pierres. Le dessinateur se sentait moins craintif, moins gêné en face de ces pierres que s'il se fut agi d'un papyrus. Quand je dis que la liberté de sa technique était relative, je veux dire que si le choix des sujets semblait absolument libre, ainsi que l'esprit dans lequel ils étaient traités, l'artiste restait cependant assez soumis aux lois techniques de son métier. Dans quelques cas seulement il tente d'assouplir ce métier : il se hasarde à dessiner des épaules de profil (n°s 2469-2470), à courber un corps dans un mouvement souple (n° 2399), à chercher une pose d'animal un peu moins conventionnelle qu'à l'ordinaire. Ces audaces se trouvent rarement ou difficilement dans la peinture officielle. Enfin, quelquefois, un essai de modelé (n° 2570) contraste avec la formule des tons posés à plat. Ces tentatives sont malheureusement rares, même dans ces petits dessins; il semble que les artistes égyptiens écrasés par les tenaces traditions de leur passé aient essayé en vain de secouer un joug que leurs maîtres, d'ailleurs, désiraient maintenir. Ces essais sur calcaire montrent que, si dans certains cas, l'art égyptien est resté immuable pendant des siècles, si les mêmes formules, les mêmes thèmes ont été indéfiniment répétés de la même façon, cela ne signifie pas que les artistes ne pouvaient pas faire autrement ou qu'ils ne voyaient pas de la même façon que nous, mais plutôt qu'ils ne le voulaient pas. Cette forme d'art satisfaisait absolument l'esprit et la vision d'un peuple qui ne désirait pas évoluer, quoique les artistes eussent disposé de toutes les qualités nécessaires pour affranchir cet art des règles étroites qui l'enserraient.

Les beaux dessins du cheval (n° 2157), de la chasse à la hyène (2211), de la ballerine du Musée de Turin, pour ne citer que ceux-là, montrent combien rapidement l'art se serait assoupli et dégagé de cette loi de frontalité, qui ne fut certes jamais absolue, mais qui fut cependant un empêchement à toute émancipation complète.

La grande variété des sujets sur les ostraca prouve que la fertilité d'imagination qui, en dépit de son caractère concret et précis, était assez fantaisiste, semble elle-même avoir été gênée par la tradition. C'est à cela sans doute qu'il faut attribuer l'absence de variété dans la composition même des sujets qui se répètent à chaque croquis, dans le même ordre; seuls parfois quelques détails varient. De même est-ce par tradition ou par habitude que, jamais ou très rarement, les dessins ne semblent avoir été faits d'après nature. La mémoire visuelle des artistes paraît avoir été remarquable : lorsqu'ils avaient observé un personnage, un animal, un mouvement, il était inutile qu'ils en prissent un croquis sur le vif. Ils l'enregistraient dans leur mémoire fidèle et alors se faisait en eux un travail de stylisation et de synthèse. L'image admirablement vue et observée était filtrée par l'esprit et reproduite dans la forme

stylisée et décorative que nous connaissons. Cette faculté qu'avaient les artistes égyptiens, de recréer dans leur esprit les formes de la nature, selon un canon donné, a fait de l'art égyptien un art dépouillé de toute sensualité et exclusivement cérébral et spirituel.

Le côté sérieux de cette formule artistique est particulièrement sensible dans les œuvres officielles et traditionnelles où les qualités professionnelles et la réputation de l'artiste étaient en jeu. Il est moins marqué dans les dessins sur ostraca, qui, en revanche, montrent le laisser aller plein de charme, la spontanéité et l'humour propres aux esquisses.

C'est dans ces qualités que réside le principal intérêt de ces petites peintures : elles nous rappellent que ce peuple asservi et laborieux était cependant gai et ironique, et ces artisans modestes dont toute la vie fut occupée à retracer sur les parois des tombeaux la gloire immortelle du Pharaon et les occupations de la société de leur temps ont involontairement laissé sur ces éclats de pierre la marque de leur activité, de leur intelligence spirituelle et de leur riche et féconde vie intérieure.

Ces dessins apparaissent comme une explosion de vie entièrement détachée de toutes les préoccupations de mort et d'éternité dont ce peuple, le plus religieux, peut-être, de l'antiquité a été animé tout au cours des longs siècles de son évolution, et à ce titre ils méritent une place dans l'histoire de l'art et de la civilisation de l'antique Égypte.

INDEX DES NOMS ÉGYPTIENS CITÉS DANS LE TEXTE.

INDEX.

TABLE DES MATIÈRES.

SECOND SUPPLÉMENT.

G. **2723.** — Chat sauvage tourné vers la droite. Il tend sa patte gauche vers un jeune garçon qui est debout devant lui, le bras levé comme pour frapper. Ce personnage est coiffé de trois mèches et porte une amulette autour du cou comme les esclaves nubiens des planches IV, V, VII, etc.

Calcaire.
Dessin noir, lavis rose.
Marqué : ▯ 19-1-39.
Le Caire. Journal d'entrée : 72014. **Pl. XCIII.**

2724. — Chat posant ses deux pattes antérieures sur la panse d'une grande amphore dans laquelle il semble vouloir se désaltérer. La scène se passe au pied d'un arbre à feuilles pointues, probablement un perséa.

Calcaire.
Dessin noir. Lavis rose.
Collection particulière. **Pl. XCIII.**

J. **2725.** — Chien à longues oreilles retombantes; les pattes sont allongées dans l'attitude de la course. Il porte un collier; toute la partie postérieure du corps manque.

Calcaire.
Dessin noir.
N° d'inv. : 3775.
I. F. A. O. **Pl. XCIV.**

2726. — Deux hyènes tournées vers la gauche, faisant face à deux chiens. Un troisième petit chien debout les «bras» étendus semble vouloir servir d'arbitre entre le chien et la hyène hérissée qui

s'affrontent au registre inférieur. Au-dessus, la seconde hyène, dont il ne reste que la tête, ouvre la gueule et sort la langue d'un air furieux; devant elle le chien est en arrêt.

Calcaire.
Dessin noir.
Le Caire. Journal d'entrée : 69410. **Pl. XCIV.**

M. 2727. — Chien courant attelé à un char conduit probablement par un singe dont il ne reste plus qu'un fragment de bras et une main tenant les guides.

Calcaire.
Dessin noir. Lavis ocre-rouge et noir.
N° d'inv. : 3776.
I. F. A. O. **Pl. XCIV.**

O. 2728. — Harpiste aveugle tourné vers la droite; il est vêtu d'une robe à manches larges et courtes. Sa tête est ceinte d'un bandeau noué en arrière. Ses deux mains sont posées sur les cordes de la harpe. Le haut de l'instrument est constitué par une tête de canard, les plumes servent de motifs décoratifs à la boîte de résonance. Les clefs sont alternativement noires et rouges. Toute la partie inférieure de l'ostracon manque.

Calcaire.
Dessin noir et ocre-rouge.
Le Caire. Journal d'entrée : 69409. **Pl. XCIV.**

P. 2729[1]. — La déesse Anoukit sous forme de gazelle sortant de la montagne thébaine. Elle est tournée vers la gauche, devant elle sont posées sur une natte [illegible] des offrandes composées de pains, de vases à libations et à encens et de végétaux. De l'autre côté de ces offrandes, un personnage, le scribe royal Haÿ, en

[1] Cet ostracon et les quatre suivants ont été trouvés en 1912 dans le temple de Deir el-Medineh par M. Baraize qui en a donné la liste dans les *Annales du Service des Antiquités*, XIII, 1914, p. 41.

robe plissée, est agenouillé les bras levés dans le geste de l'adoration. Sa tête est ornée du cône de graisse parfumée et d'une fleur de lotus. Au-dessus de cette scène sont inscrites 10 lignes de texte verticales : 1° au-dessus de la gazelle : [illegible]; 2° Au-dessus de la table d'offrandes : [illegible]. Derrière Haÿ, une ligne de texte verticale dont les signes sont aux trois-quarts détruits par la cassure de la pierre[1].

Calcaire.
Dessin noir. Lavis rose.
Marqué : [illegible].
Hauteur 0 m. 13, largeur 0 m. 25.
Le Caire. Journal d'entrée : 43660. **Pl. XCV.**

U. 2730. — Le dieu Seth tourné vers la droite et assis sur un trône à dossier. Il a une tête d'animal aux oreilles rectangulaires et un corps d'homme vêtu d'une tunique à jupe rayée et à corsage orné d'un décor de plumes. Il porte une perruque longue, un collier et des bracelets aux bras et aux poignets. Sa main gauche tient le sceptre *ouas* et sa droite la croix ansée. Devant le visage du dieu, sont tracés les signes : [illegible].

Calcaire.
Dessin noir esquissé en rouge.
Marqué : [illegible].
Hauteur 0 m. 17, largeur 0 m. 185.
Le Caire. Journal d'entrée : 43659. **Pl. XCV.**

2731. — La déesse Meresger, sous forme de serpent, tournée vers la droite. Elle se dresse sur un bassin. Devant elle, une jolie coupe en forme de fleur de lotus ouverte contient des offrandes

[1] Cette pièce a été publiée par Daressy dans les *Annales du Service des Antiquités*, XVII, 1918, p. 77. Elle est cassée en cinq morceaux, dont l'un a été retrouvé par Daressy et un autre, plus récemment, par M. Bruyère.

végétales sur lesquelles est posé un bouquet à longues tiges. Au-dessus de la déesse est un texte vertical en 3 colonnes : [hiéroglyphes]. De l'autre côté de l'ostracon, trois autres lignes de texte verticales, allant de gauche à droite, accompagnaient sans doute un personnage disparu le *sḏm-ʿš* Ramery : [hiéroglyphes].

Calcaire.
Dessin noir. Lavis rouge et rose.
Marqué : [signe].
Hauteur o m. 13, largeur o m. 165.
Le Caire. Journal d'entrée : 43661. Pl. XCV.

2732. — Vache Hathor montée sur une natte et tournée vers la gauche. Entre ses cornes, le disque solaire surmonté des deux plumes. La déesse est placée dans un naos dont le toit, peint en rouge, est soutenu par une colonnette à chapiteau papyriforme. Devant le naos, une sellette est chargée de fleurs de lotus. Au-dessus, quelques signes hiéroglyphiques très effacés.

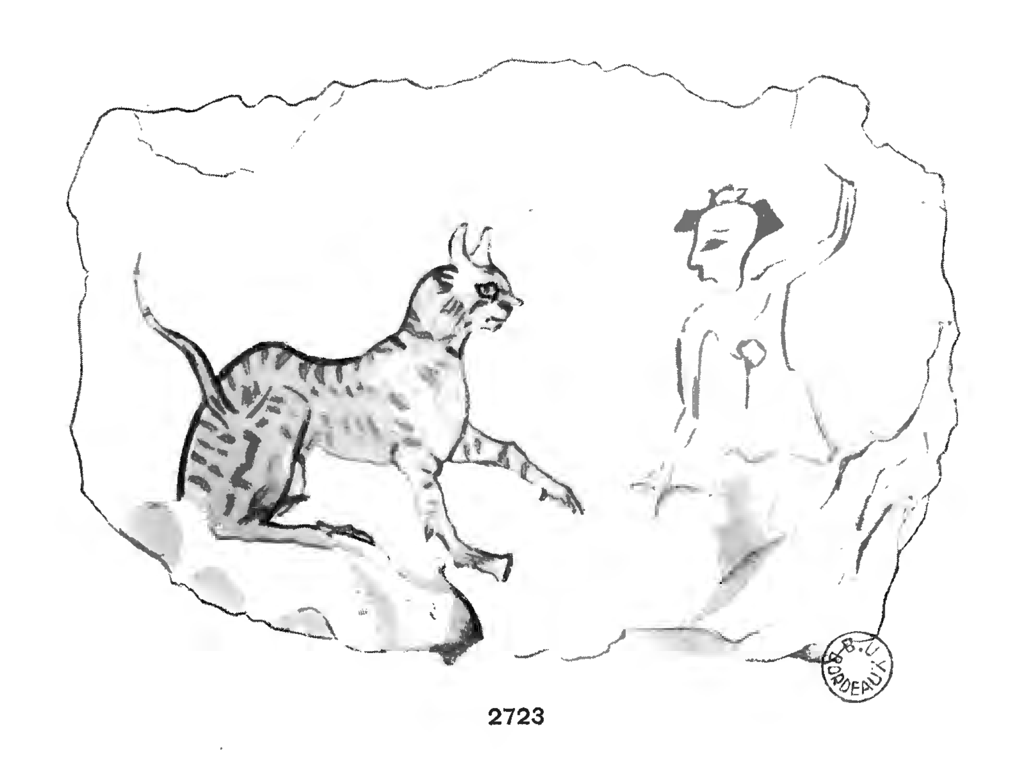
Calcaire.
Dessin noir. Lavis rouge et vert très effacé.
Marqué : [signe].
Hauteur o m. 145, largeur o m. 13.
Le Caire. Journal d'entrée : 43663. Pl. XCV.

V. 2733. — Deux personnages vêtus d'une jupe longue marchent vers la droite. Ils portent sur leurs épaules un pavois sur lequel est posée une barque hathorique. Au milieu de la barque est un petit naos couronné d'une frise d'uraeus.

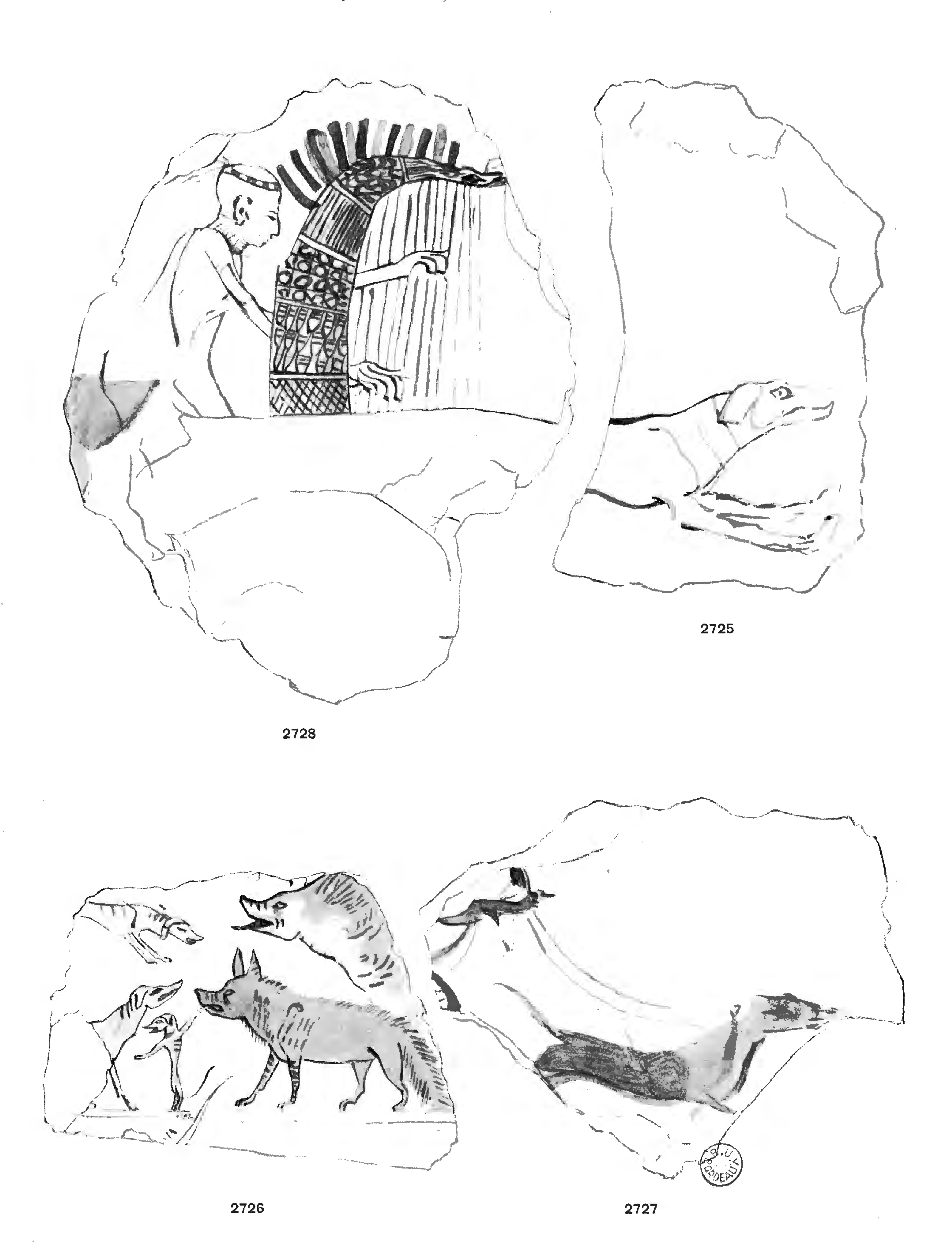
Calcaire.
Dessin noir. Lavis ocre-jaune et ocre-rouge. Très effacé.
Marqué : [signe].
Hauteur o m. 18, largeur o m. 13.
Le Caire. Journal d'entrée : 43662. Pl. XCV.



2724



2723



2728

2725

2726

2727


2731
2732
2730
2729
2733

EN VENTE :

AU CAIRE : chez les principaux libraires et à l'Institut français d'Archéologie orientale, 37, Shareh El-Mounira.

A PARIS : à la Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, 11, rue Saint-Sulpice.

A LA HAYE : chez Martinus Nijhoff, 9, Lange Voorhout

Imprimé en Égypte